JEAN-POL SCHROEDER

LE JAZZ COMME MODÈLE DE SOCIÉTÉ

Préface de Steve Houben


Musique arrangée par STEVE HOUBEN, interprétée par le Steve Houben Trio

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE
Collection L'ACADÉMIE EN POCHE

Pour Raphael,
with love of
jazz...
Keep swinging...
17/11
JP

LE JAZZ COMME MODÈLE DE SOCIÉTÉ

Jean-Pol Schroeder

LE JAZZ COMME MODÈLE DE SOCIÉTÉ

Préface de Steve Houben

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE
Collection L'ACADÉMIE EN POCHE

Publié en collaboration avec



Académie royale de Belgique
rue Ducale, 1
1000 Bruxelles, Belgique
www.academie-editions.be
www.academieroyale.be

Collection *L'Académie en poche*
Sous la responsabilité académique de Véronique Dehant
Volume 40

Crédits
Grégory Van Aelbrouck,
Académie royale de Belgique

Illustration de couverture et photos :
Nevzat Mohamed, Académie royale de Belgique

Impression : IPM Printing SA, Ganshoren

ISBN 978-2-8031-0416-1
Dépôt légal : 2014/0092/20

Préface

Si la musique se joue à plusieurs, elle implique et interroge ce vivre ensemble dont se gargarisent les medias. Et par delà ce vivre ensemble, elle touche à la question du pouvoir et de ses outils. À la question du sens. Et le sens n'est jamais affaire de spécialisation.

Des idées qui vous obsèdent gentiment — ou non. Qui vous font passer — peut-être avec raison — pour un monomaniaque vaguement inquiétant.

Jean-Pol Schroeder

Jean-Pol Schroeder le répète, il ne saurait pas dire d'où lui est venue cette idée du jazz comme modèle de société.

Pourtant, tout au long de ce qu'il nomme son « petit livre », il nous indique, s'aidant de « fragments de vision du monde » qu'on appelle paradigmes, ces « éléments de sens » qui démontrent comment le jazz permettant un « éclairage nouveau », pourrait « suggérer à l'homme sinon une solution, du moins des pistes de changement ».

Ce texte, l'auteur l'a commencé il y a trente ans. Il est l'élaboration continue d'un credo, la tentative d'appréhender la vie en improvisateur et de pouvoir, à l'instar des jazzmen, « éviter les automatismes pour retrouver un sens instinctif plus radical ». Il est particulièrement juste lorsqu'il arpente la courte histoire du jazz. Les anecdotes et/ou citations qu'il choisit font mouche à tous les coups! J'épingle au hasard parmi les plus provocatrices: de Maxime Gorki: « Quand on écoute ces plaintes quelques minutes on ne peut s'empêcher d'imaginer un orchestre d'obsédés sexuels dirigés par un étalon humain qui brandit un énorme

membre » ; ou les plus drôles : « Valentin Parnakh, souvent considéré, à tort ou à raison, comme le fondateur du jazz russe, fut arrêté pour avoir dépassé son quota de syncopes » ; celles-ci étant par ailleurs considérées comme « la voie ouverte vers l'hystérie et les bas instincts » ; mais aussi les plus poétiques comme celle du percussionniste Bernard Lubat :

> Pour moi le jazz est aussi une relation poétique avec le rythme. Il peut être rond, carré, de toutes les formes mais il incarne la continuité de la narration. Il rebondit, il s'échappe sans que l'on puisse l'attraper, telle une truite au fil de l'eau. Les musiques qui n'offrent pas ces rebonds m'intéressent moins. Quelles que soient leurs qualités esthétiques, elles ne portent pas les clefs de la vie qui court.

Plus loin, sans abandonner son transfert paradigmatique, Schroeder entre au coeur du foyer en abordant la question essentielle que représente l'improvisation dans le jazz : « Fondamentalement, l'improvisation abandonne le programme au profit de la stratégie... »

Le long chorus déferlant et questionnant de JPS se poursuit sans perdre haleine : « rythme biologique, irruption du subjectif, parcelles de désordre vital ». Il parle d'une « exaspération indolente » ou encore d'une « nonchalante frénésie ». Ces locutions oxymoriques, à les lire, induisent, comme avec toute bonne poésie, une sensation de rythme intérieur, d'enthousiasme. Nous voici sur le même terrain de jeu me semble-t-il qu'Ilya Prigogine et ses structures dissipatives :

> [...] un être vivant, est un ensemble de rythmes, tels le rythme cardiaque, le rythme hormonal, le rythme des ondes cérébrales, de division cellulaire, etc. Tous ces rythmes ne sont possibles que parce que l'être vivant est loin de l'équilibre... Le non-équilibre, c'est la voie la plus extraordinaire que la nature ait inventée pour coordonner les phénomènes, pour rendre possibles des phénomènes complexes.

Et c'est précisément de cette « saine complexité » dont l'auteur, dans sa formidable coda, nous parle, cette complexité qui « balaye toute pensée unique ».

« Solibertude ou libertalité ? », questionne-il. Une boucle qui peut se lire ainsi : « L'individu fait le groupe qui fait l'individu » ou « La liberté fait la solidarité qui fait la liberté ».

Steve Houben
Membre de l'Académie royale de Belgique

Je pense que la musique est un instrument.
Elle peut créer des formes de pensée exemplaires qui changeront la pensée des gens.
John Coltrane

Le jazz n'est plus seulement la musique des Noirs américains,
elle est celle de tous les hommes qui éprouvent
à un plus ou moins haut degré l'ivresse d'exister.
Lucien Malson

La libération des esthétiques est un prélude à la libération de l'humanité.
Archie Shepp

Le jazz hot n'est pas de l'art pour l'art, mais une nouvelle raison de vivre.
Blaise Cendrars

Le jazz est un moule où peuvent se fondre, prendre forme les grandes émotions
et les grands sentiments humains et il peut, par conséquent,
devenir un nouveau moyen de connaissance de l'âme humaine.
Michel Gauthier

Ouverture

Mercredi 21 novembre 1934. Sur la scène du Théâtre Royal de Liège, Daniel Louis Armstrong, trompettiste et chanteur noir américain, offre à quelques initiés, perdus dans une foule de chasseurs d'exotisme endimanchés, leur premier « vrai » concert de jazz. Deux heures de jubilation et de bonheur musical : de ces heures que l'on trimballe avec soi la vie durant. Loin des ersatz et des caricatures, ces rares initiés — mon père en était — se retrouvent subitement confrontés à l'homme qui personnifie mieux que quiconque la chose. Cette chose dont ils ne savent trop, d'ailleurs, pourquoi elle les fascine à ce point. Louis Armstrong : l'homme fait jazz. Armstrong : Midas new look dont le moindre souffle, le moindre mouvement, la moindre raucité *dit* le jazz, *est* le jazz. L'enjeu est de taille. Le rendez-vous décisif. Ivres de plaisir, ces fans d'un autre âge pensent, savent, clament, que désormais, le monde ne sera plus exactement le même : plus jamais comme avant. Le réveil n'en est que plus douloureux au lendemain de ce 21 novembre qu'ils croyaient historique : en effet, en contraste avec leur enthousiasme, les journalistes liégeois, unanimes, vont administrer au trompettiste une des plus belles volées de bois vert et de noms d'oiseaux de toute sa carrière. Fut-ce pour, vingt ans plus tard, lorsqu'Armstrong sera devenu une incontestable star populaire, se souvenir avec émotion de ce concert auquel ils se vanteront d'avoir eu la chance d'assister ! En attendant, en 1934, le massacre est général et sans appel : et il se déploie dans l'ensemble de la presse, quelle que soit sa couleur politique :

Je ne suis certes pas un amateur de jazz, mais la prestation de ce soir m'en a dégoûté à jamais. Il y a des gens qui appellent ça de la musique. Non, ce n'est pas de la musique, c'est du jazz! Armstrong est un pithécanthrope en smoking, doté d'une sensualité bestiale et d'une animalité primitive, aux yeux fous, injectés, splendide de hideur sauvage.

Le Journal de Liège

Louis Armstrong, dit «Le roi du Jazz». Nous hésitons à écrire sous la rubrique «musique» le compte-rendu de la séance qui a eu lieu ce mercredi au Royal. Nous croyons Armstrong incapable de faire une gamme proprement. Il chante avec une voix de cabestan rouillé et pousse des cris sauvages qui accrochent des applaudissements à un public de snobs probablement habitué des «dancinches», excusez l'orthographe, et qui veut en avoir pour les 60 F donnés pour un fauteuil. Armstrong nous a écorché les oreilles pendant près de deux heures. Le pianiste, Herman Chitison, a joué, en parfait mécanicien du piano, deux morceaux qui furent applaudis et bissés par un public qui n'entend probablement goutte à la bonne musique.

La Wallonie

La radicalité du propos pose question, comme le caractère excessif des termes utilisés. En quelques lignes, ces chroniqueurs ont tout dit ou presque de la manière dont le jazz sera à différentes époques vilipendé par la critique bien-pensante et par une idéologie oscillant entre le conformisme et le fascisme ordinaire. Avant d'être pris pour cible par le fascisme tout court. Non seulement la musique d'Armstrong surprend la critique bien-pensante qui déteste être prise au dépourvu et manquer de repères; mais elle choque et ulcère cette même critique qui s'autoproclame protectrice de Valeurs qui ne sont évidemment pas que musicales. Choquer, valeurs: les mots sont lâchés. Car s'il y a du mépris — et de l'ignorance, et de l'arrogance, et du racisme — dans les termes utilisés par ces killer kritiks liégeois de 1934, il y a aussi (surtout), entre les lignes, cette angoisse face à une menace diffuse, cette peur qui n'affleure qu'à peine le conscient et qui n'en est que plus troublante. Peur de l'inconnu, peur du sauvage, peur de l'altérité — peur aussi, sans doute, de cette part de sauvagerie que révèle chez les amateurs de cette musique (et, qui sait, en

chacun d'entre nous?) le plaisir pris à son écoute. À l'apparition de chaque nouvelle forme de jazz (be-bop, free-jazz) ou de musiques cousines (rock'n roll, hip hop), on verra ressurgir ce type de déferlement et de déni. Preuve sans doute de ce que le jazz n'est pas que de la musique. Et que son histoire et sa structure ont peut-être, qui sait, quelque chose à nous dire sur le monde en crise dans lequel nous vivons. Nous y voilà.

Dans ces quelques pages, il sera donc question de cet art singulier qu'est le jazz. Mais plus largement, il y sera aussi question de l'art tout court, et des rapports qu'entretiennent l'art et le monde. De la manière dont l'art *dit* le monde. De la manière dont il l'interpelle ou le contredit. De la manière dont il rétroagit sur ce monde. Autant de questions qui n'ont de sens que si l'on a répondu au préalable à cette interrogation fondamentale: l'art a-t-il une quelconque légitimité à dire le monde, à le contredire, à le modeler? Crochet par les années '60. En tête des sujets de dissertation que nous proposent alors nos professeurs de français, de religion ou de morale, le statut de la chose artistique occupe une place de choix. Périodiquement, nous sommes appelés à nous prononcer, si possible de manière péremptoire, face à cette dichotomie simpliste et ancestrale: «l'art pour l'art» d'une part, «l'art engagé» de l'autre. Concevons-nous que l'art évolue dans une sphère autonome, quasi désincarnée, et qui nous oblige à nous interroger sur les notions de beauté, d'équilibre, d'absolu? Ou pensons-nous qu'il fait partie intégrante de la cité et de son fonctionnement, et qu'il se retrouve donc, consciemment ou non, au service d'une cause, d'une foi, d'un pouvoir, d'une vision du monde, d'un message? Faisons-nous nôtre la fameuse imprécation de Théophile Gautier: «Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien, tout ce qui est utile est laid»? Ou nous sentons-nous plus proches de ces musiciens qui, à des degrés divers, estiment que la musique peut, sinon sauver le monde, du moins contribuer à changer la vie des gens? Les étudiants que nous sommes à l'époque ne sont évidemment pas armés pour discuter en profondeur de ces sujets. Si nous optons en faveur de l'une ou l'autre thèse, c'est, au mieux en fonction de la manière dont nous gérons notre adolescence et

notre rapport à l'autorité, au pire en fonction de ce que nous savons de la position de nos professeurs, de leur âge, ou de leur adhésion à une quelconque idéologie.

Les choses ont-elles vraiment changé depuis lors ? Jadis confisqué par le pouvoir de l'Église, le savoir s'est retrouvé au fil du temps colonisé par les vulgates marxiste et structuraliste. En déifiant l'économie, la première empruntait certaines de ces techniques à ces mêmes idéologies religieuses qu'elle combattait par ailleurs. La seconde brouillait les cartes en introduisant un concept d'auto-message que l'art s'adresserait en quelque sorte à lui-même. Puis, le prestige de ces vulgates a faibli à son tour. Aujourd'hui, l'antique dichotomie semble toujours irrésolue : si la signification (sociale, psychologique, idéologique, psychanalytique) d'une œuvre fait désormais partie des priorités en termes de décodage et d'exercice scolaire ou journalistique, de nombreux artistes et de nombreux critiques continuent à s'exprimer en faveur d'un art qui ne fonctionne qu'en stricte référence à lui-même. À leur crédit, il faut bien admettre que l'histoire fourmille de systèmes politiques ou religieux ayant mis les arts à leur service, faisant par là-même planer quelque suspicion sur le concept d'art engagé. Mais, rétorquent les partisans de l'engagement, c'est précisément pour contrer l'art officiel au service du pouvoir que l'artiste se doit de s'engager. S'engager. Mais s'engager pour qui ? Pour quoi ? Et, par ailleurs, qu'engager ? Des idées ? Une réputation ? Un langage ? L'engagement artistique en question suppose-t-il une implication de la personne physique — jusqu'à la geôle ou la barricade ? Et sur quoi va se baser cet engagement ? Sur une foi ? Une éthique ? Un hasard ? Une nécessité ? La défiance croissante vis-à-vis de la chose politique et de ses dérives, ne nous inciterait-elle pas à privilégier une sorte de devoir de réserve et d'attitude politiquement asexuée ? *Mourir pour des idées, d'accord, mais de mort lente !*

Le problème est évidemment des plus complexes et il ne peut se réduire à un sujet de dissertation pour étudiants boutonneux. Ne serait-ce que parce qu'il se pose de manière différente en fonction des catégories artistiques. Certaines formes d'art semblent en effet plus exposées que d'autres à se révéler porteuses d'un quelconque message ou en tout

cas d'une certaine vision du monde. De manière évidemment schématique, on peut diviser les disciplines artistiques en quatre familles, différenciées par leur rapport au réel : celles qui se fondent sur le langage (littérature, poésie) ; celles qui entendent représenter le réel de manière visuelle (peinture, sculpture) ; celles qui utilisent à la fois langage et figuration (théâtre, cinéma) ; celles, enfin, qui se passent à la fois de langage et de figuration (musique). Globalement — et du point de vue d'une culture basée sur le langage (oral/écrit) — il semble évident que dans cet organigramme, les expressions artistiques basées sur le texte sont les plus logiquement susceptibles d'exprimer des idées, des opinions, et donc de dire ou de contredire le monde. Exception : la poésie, qui, rappellent les Parnassiens, peut largement se suffire à elle-même en tant qu'art de manier les mots et les sons. Le peintre ou le sculpteur représentent le réel et donc, sont eux aussi fréquemment amenés à se prononcer à son sujet — et cette fois, c'est l'abstraction qui vient sauver les tenants de l'art pour l'art. Pour ces derniers, le danger ultime vient du théâtre et de cet art encore considéré par certains comme mineur qu'est le cinéma. Mêlant représentation par l'image *et* texte ou dialogues, le théâtre et le cinéma ont bien du mal à se contenter de se mordre la queue. Heureusement, il reste la musique. Enfin, un art sans référence aucune au réel. Un art qui ne dit rien que la beauté pure (des sons, des mélodies) et l'émotion (si possible contenue) face à cette beauté. Enfin un art qui ne risque pas de se politiser au moindre changement de mesure, de donner son avis sur le monde au moindre tournant mélodique. Pas de signifié, pas de signification ! Une conception idéaliste et spiritualiste qui va de pair avec un élitisme tant esthétique que socio-politique. Faut-il cependant craindre les formes musicales intégrant du texte ? L'opéra ? Mais qui comprend vraiment les paroles d'un opéra ? La chanson ? Un art mineur dont la composante textuelle est insipide, quand elle ne se confond pas, chez certains provocateurs professionnels, avec un outil de propagande sans rapport avec l'art. Décidément, la musique semble bien être le rempart ultime et confortable des adversaires de l'art engagé. Et d'ailleurs, même parmi les défenseurs d'une littérature, d'une peinture ou d'un

cinéma engagés, rares sont ceux, qui se risquent à concevoir pour la musique une définition autre que strictement esthétique. Asexuée, apolitique, la musique ne dit qu'elle-même et ne charrie qu'une émotion non référente. *Amen.*

Amen, sauf que. Cette théorie confortable perd de son aplomb lorsqu'on la confronte à cette nouvelle musique initiée par les Noirs américains : le jazz. Que dire de ce jazz si volontiers associé à l'Histoire ? Musique différente des autres, le jazz ne permettrait-il pas un éclairage nouveau sur cette problématique du dit de l'art ? La chose semble aller de soi, et pourtant, aussi étrange que cela puisse paraître, aborder le jazz sous l'angle politique est encore parfois, en 2014, considéré comme une entreprise suspecte. S'esquinter à vouloir voir en lui autre chose qu'une expression musicale (fût-elle révolutionnaire), revient, j'en ai moi-même fait les frais à diverses occasions, à s'exposer aux foudres des bien-pensants. Ce petit livre n'échappera d'ailleurs sans doute pas à une telle levée de boucliers. C'est que dans le monde pourtant hyperpolitisé qui est le nôtre, un curieux tabou continue de fait à entourer la réflexion politique dès qu'elle s'applique aux notes et aux sons. On ne mélange pas torchons politiques et serviettes musicales. À moins que ce ne soit l'inverse. On accepte éventuellement — comment faire autrement ? — de reconnaître les liens qui lient à l'origine l'histoire du jazz et celle de la communauté noire américaine. Mais c'est le plus souvent pour glisser aussitôt après vers une approche musico-musicale rassurante.

Cent ans après sa naissance, seuls les esprits les plus obtus persistent à ne voir dans le jazz qu'un phénomène de mode. Et il faudrait être de bien mauvaise foi pour nier la place centrale qu'occupe, au cœur des expressions musicales populaires ou savantes de ce début de XXIe siècle, cette « musique de sauvages » qui fit danser ou grimacer nos grands-parents. De là à lui reconnaître un « message », un signifié autre qu'esthétique, il y a une marge. Quant à en faire un modèle de société, la formule semble relever de la provocation ! Ou d'une naïveté proprement pathologique ! Comment, en effet, accorder un crédit quelconque à un idiome créé dans les bouges les plus moites de l'Amérique profonde par de joyeux anal-

phabètes imbibés d'alcool et de marijuana ? Comment tirer un quelconque enseignement d'une musique qui semble perdre sa substance dès qu'on tente de la transcrire ? D'une musique que, par définition, on ne peut rejouer deux fois de la même manière ? La cause semble non seulement présomptueuse mais quasi perdue d'avance. Quel modèle ? Quelle société ? D'où peut bien sortir cette idée loufoque ? Je l'avoue, j'ai du mal, en ce qui me concerne, à répondre avec précision à cette question. Simplement, il est des idées qui se plantent en vous, un beau jour, allez savoir. Poignards savoureux, venin vital. Qui vous suivent, patiemment, tout au long de vos dérives. De vos voyages, réels ou virtuels. Qui se précisent, puis semblent perdre de leur cohérence. Puis s'imposent à nouveau de plus belle. Des idées qui vous obsèdent gentiment — ou non. Qui vous font passer — peut-être avec raison — pour un monomaniaque vaguement inquiétant. Je le répète, je ne saurais dire d'où m'est venue cette idée du « jazz comme modèle de société ». Ce que je sais, c'est qu'elle me fascine depuis mes tout premiers pas dans ce métier. J'ai publié mon premier article sur le jazz en janvier 1983, dans le numéro zéro d'un magazine créé par mon ami Alain Croibien — *Open System Projekt* : cet article était — de manière bien peu documentée, il est vrai — consacré aux rapports entre liberté individuelle et solidarité dans le jazz, et, déjà, aux extrapolations philosophiques ou politiques qu'on pouvait tirer de ce constat. Lorsque mon premier livre est sorti de presse quelques années plus tard (*Histoire du Jazz à Liège*, Bruxelles, Labor, 1985), son dernier chapitre était à nouveau consacré à ce sujet. Un sujet qui se retrouva ensuite au centre de conférences, d'interviews, de nouveaux articles, de chapitres de cours. En 2002, les choses prirent une tournure nouvelle à l'occasion d'une communication intitulée *Le jazz comme modèle de société*, commanditée par l'Institut d'Études Mondialiste dans le cadre d'une université d'Été ayant pour thème le développement durable. Quatre ans plus tard, je fus invité à développer un sujet semblable au Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes, à Tunis, dans un contexte politique quelque peu tendu. Aux Facultés Universitaires de Namur, j'eus l'occasion de proposer une réflexion sur les rapports

entre jazz et dictatures. Plus récemment, une nouvelle conférence, baptisée *Jazz, langage et fait social* me permit de faire à nouveau le point sur mes obsessions, à l'Université de Liège cette fois. À chaque étape, l'idée s'enrichissait évidemment, et je savais qu'un jour, il faudrait — impérativement — que je me décide à l'aborder de front.

Au terme de plus de quarante années passées dans l'intimité de la note bleue, je persiste à croire que le jazz peut, d'une certaine manière, être considéré comme un modèle de société. La formule n'est évidemment pas à prendre au pied de la lettre: l'étude du saxophone et la pratique de la syncope ne garantissent en rien l'accès à la sagesse absolue — ça se saurait! Elles ne s'assimilent pas davantage à une recette miracle propre à faire naître, à terme, une sorte de monde idéal. Pas de Graal à l'adresse indiquée! Néanmoins, malgré ce qui le rend suspect à nos yeux (ou peut-être à cause de ce qui le rend suspect à nos yeux), le jazz me semble apte à nous familiariser avec de nouveaux modes de fonctionnement, avec une manière inédite de concevoir les relations humaines, avec une série de paradigmes susceptibles d'alimenter une nouvelle manière de penser les problématiques auxquelles notre monde est confronté. Parenthèse: la notion de paradigme apparaît à chaque tournant de ce petit livre. Le concept n'est pas neuf et il s'est notamment trouvé une place de choix dans les sciences du langage et de la communication. Mais c'est Edgar Morin qui, tout au long de sa monumentale *Méthode*, m'a familiarisé avec cette notion, qui m'est bientôt devenue indispensable. Un paradigme, c'est un fragment de vision du monde, un élément de sens, une catégorie qui peut se lire à travers toute une série de domaines, une sorte de rail conceptuel traversant les paysages les plus divers. Exemple: le paradigme «solidarité» appartient au domaine des sciences humaines (sociologie, psychologie, politique), mais on peut également le retrouver en biologie, en botanique, en physique ou... en musique. Les paradigmes sur lesquels nous nous construisons déterminent notre vision globale du monde et assurent, souvent de manière inconsciente, la cohérence de notre rapport à ce qui nous entoure. Un autre exemple — sur lequel je revien-

drai évidemment par la suite — suffira à éclairer ce concept : en jazz, chaque musicien a sa propre sonorité, qu'il développe souvent en dehors des normes esthétiques, afin de la rendre personnelle et expressive. Les sons d'un orchestre de jazz, additionnés, génèrent un son d'ensemble dont la richesse est souvent tributaire de celle de ces sons personnels. On peut voir dans ce fonctionnement l'agissement du paradigme « différence » voire « valorisation de la différence », un paradigme dont il n'est pas besoin de préciser l'importance cruciale dans le monde d'aujourd'hui : problèmes de racisme, d'immigration, d'appartenance religieuse mais aussi réflexions en termes de biologie, d'écologie, etc. Nous sommes en plein décodage paradigmatique. Des paradigmes comme l'originalité, la sécurité, l'engagement, la complexité, le libéralisme traversent eux aussi l'ensemble des domaines de la connaissance et peuvent tisser des visions du monde parfois bien différentes. On comprend mieux dès lors de quelle manière un domaine apparemment bien éloigné de la politique ou de l'idéologie peut apporter un éclairage sur telle ou telle problématique de gestion du monde ou de la société. Un éclairage qui pourrait permettre, le cas échéant, de suggérer sinon une solution, du moins des pistes de changement. Et n'est-ce pas, en fin de compte, de cela que notre village global en déroute a le plus urgent besoin : percevoir l'échec des concepts basiques sur lesquels fonctionne notre gestion de l'évolution, du vivre ensemble, de la distribution des richesses, et corollairement, envisager une redistribution radicale des cartes ?

« Les variétés et fantaisies quasi illimitées de la vie relèvent plutôt de la souplesse d'une partition de jazz que de la rigidité d'un manuscrit classique », écrit Hubert Reeves dans *Patience vers l'azur* (Paris, Seuil, 1981). Si le mot partition est quelque peu inadéquat dans ce contexte, la métaphore prend un sens singulier sous la plume d'un homme comme Reeves. De même, dans un article publié dans *Le Monde* du 26 mars 2002 (*Une mondialisation plurielle*), Edgar Morin, encore lui, cite le jazz à titre d'exemple de « courant transculturel favorisant l'intercommunication ». Je le répète, le propos de ces quelques pages n'est évidemment pas de traiter de front et dans le détail

le caractère sociétal, philosophique ou politique de la musique de jazz. L'idée est, à travers celles de ses caractéristiques qui distinguent le jazz de la musique classique ou populaire occidentale, de repérer les paradigmes évoqués ci-dessus. Des paradigmes qui sont à rechercher tant à travers la *signification* (liens historiques entre jazz et faits politiques, discours des musiciens et des intervenants jazz…) que dans la *signifiance* (étude de la forme, des caractéristiques musicales, des styles, etc., et de ce qui peut en être déduit en termes politiques ou philosophiques). Pour le reste, libre à ceux qui s'intéressent à la gestion de la société de puiser ou non dans ces paradigmes matière à réflexion. Et tant pis si l'on juge prétentieuses les références faites à des domaines de la connaissance qui ne sont pas ceux pour lesquels je dispose d'un semblant de crédibilité. Lors de courtes digressions, j'aborde en effet — fatalement — des questions de sociologie, de philosophie, d'acoustique, de physique même. J'assume. La pluridisciplinarité est aujourd'hui un droit — un devoir peut-être. Si la musique se joue à plusieurs, elle implique et interroge ce *vivre ensemble* dont se gargarisent les medias. Et par-delà ce *vivre ensemble*, elle touche à la question du pouvoir et de ses outils. À la question du sens. Et le sens n'est jamais affaire de spécialisation.

CHAPITRE I

Plaisir d'esclaves, bâtards rebelles

Avant de tenter de décrypter les paradigmes à l'œuvre dans le jazz, il est indispensable de poser quelques prérequis. Difficile, voire impossible, de comprendre le jazz — et donc d'en extraire du sens — sans avoir à l'esprit ces quelques « généralités ». Les énoncer à ce stade ne revient pas à enfoncer des portes ouvertes : abordées sous l'éclairage adéquat, ces généralités (le jazz comme musique bâtarde, musique d'esclaves, musique rebelle, musique de plaisir, musique d'interprète) s'avèrent soudain bien moins banales qu'il n'y paraît : et elles constituent une introduction appréciable à toute évocation de l'univers paradigmatique du jazz.

1. MUSIQUE BÂTARDE

Historiquement et structurellement, le métissage est au cœur du jazz. Un métissage qui, pour être précis, concerne d'abord les formes musicales qui, entre 1619 (année d'arrivée des premiers esclaves noirs sur le territoire des futurs États-Unis) et 1900 (année symboliquement considérée comme celle de la naissance du jazz) préparent l'émergence de la nouvelle musique : chants de travail, *negro-spirituals*, blues. Ces musiques — et le jazz avec elles — sont nées de la rencontre, dans le creuset de la civilisation américaine, d'éléments de culture européenne importés par les colons blancs (Irlandais, Italiens, Anglais, Français, Espagnols) et

d'éléments de culture africaine importés par les esclaves noirs. Elles s'avèrent donc irrémédiablement euro-afro-américaines. De manière imagée, certains historiens ont évoqué cette genèse à travers des images de viol, la vieille Europe abusant de la naïve Afrique sur la table d'un tripot du Nouveau Monde. L'image a le mérite de resituer le débat dans son véritable décor, même si la notion de viol occulte l'ambiguïté fascination/répulsion qui régit les relations entre les deux communautés (noirs et blancs). Quoi qu'il en soit, la triade est incontournable : enlevez un des trois éléments et le jazz se dissout. Les relations coloniales entre l'Europe et l'Afrique n'auraient pu à elles seules générer une musique comme le jazz : chacune des trois pièces du puzzle joue un rôle déterminant. De manière simpliste, on peut résumer les apports de chacun comme suit : l'Europe apporte des siècles d'histoire musicale et de sophistication harmonique, mélodique, compositionnelle, instrumentale ; l'Afrique apporte une richesse, strictement inconnue chez nous jusqu'alors, en termes de rythme, de traitement du son, de rapport à l'improvisation ; l'Amérique, enfin, déroule le décor de la rencontre, un décor agissant qui est celui du précapitalisme d'abord, du capitalisme ensuite, du racisme et de la ségrégation, de l'économie esclavagiste mais aussi du vent de liberté du rêve américain. Ce métissage initial n'a rien d'anecdotique : il est à l'origine de la plupart des caractéristiques du jazz, de la plupart des émergences qui en feront un langage neuf et révolutionnaire, de ce mélange entre deux conceptions complémentaires plutôt qu'antagonistes de la chose musicale : la conception *fonctionnelle* (propre à l'Afrique) et la conception *scénique/esthétique* (propre à l'Europe), conceptions auxquelles donne sens la réalité sociale, économique et raciale du Nouveau Monde.

La naissance du jazz a pour cadre la Nouvelle-Orléans, seul grand port du sud des États-Unis, et haut lieu de métissage et de rencontres. On pense évidemment au rôle important que jouent les créoles, Sidney Bechet en tête, dans la haute histoire du jazz. Un rôle qui dépasse d'ailleurs les frontières de la musique : James Cowan a mis en évidence la force libertaire de la poésie des créoles, et ce dès le XIX[e] siècle. Mais c'est d'une manière bien

plus générale que la culture orléanaise, dont le jazz est un ingrédient essentiel, se définit par le brassage culturel. Alan Lomax, merveilleux chasseur de sons, sans qui notre connaissance des débuts du jazz serait bien lacunaire, compare le métissage à l'œuvre à la Nouvelle-Orléans au « gumbo », ce potage créole épicé cher à Louis Armstrong, et dont les ingrédients étaient africains, espagnols, cubains, français. Ces premiers métissages inaugurent une longue série de croisements : tout au long de son histoire, le jazz phagocyte les expressions musicales qu'il croise sur son chemin, s'enrichissant à leur contact (musiques latines, afro-cubaines, africaines, européennes, sud-américaines, indiennes, arabes, etc.) et leur conférant en retour une part de son expressivité et de sa subtilité. Aux antipodes des musiques fermées sur elles-mêmes et condamnées à la dégénérescence, ce principe de la salade mixte fait la force du jazz, même si, paradoxalement, il est également, aujourd'hui, à l'origine de sa fragilité. Par ailleurs, comme le confirmeront d'autres caractéristiques, plus formelles, du jazz, le métissage se présente comme une superbe et lumineuse valorisation de la différence, une différence vue comme facteur d'enrichissement et source d'émergences. En ces temps où resurgissent les pseudo-identités nationales et les rejets raciaux, religieux ou communautaires, cette première caractéristique vaut son pesant de cacahuètes, fussent-elles originaires de la jungle ou récoltées par des esclaves.

2. MUSIQUE D'ESCLAVES, MUSIQUE REBELLE

« Les plus belles fleurs naissent sur le fumier ». Ce proverbe — qui se retrouve, sous des formes assez proches, dans diverses cultures — semble avoir été écrit pour le jazz, fabuleuse musique de liberté, qui n'aurait pu voir le jour sans ces pages terribles de l'histoire de l'humanité que sont l'esclavage et la traite des Noirs. Faut-il le rappeler, c'est comme esclaves que les premiers Africains débarquent sur le sol américain en 1619 — une poignée d'hommes et de femmes arrachés à leur terre natale : ils seront suivis par des dizaines, puis des centaines de milliers, puis par des millions de Noirs.

L'esclavage ne date pas de 1619, bien évidemment: vieux comme le monde ou presque, il a gangrené une part importante de l'histoire de l'humanité — les Grecs eux-mêmes, créateurs de la démocratie s'en accommodaient aisément. La traite des Noirs ne démarre pas elle non plus avec ces quelques Africains qui débarquent à Jamestown, Virginie, en ce début du XVIIe siècle. En ce qui concerne la préhistoire du jazz, par contre, c'est bien à ce moment que tout commence et que sont réunis les éléments constitutifs de la nouvelle musique. On connaît le processus du commerce triangulaire qui relie l'Europe, l'Afrique et l'Amérique — comme les reliera le jazz: trajet Europe-Afrique à calles vides, embarquement des esclaves échangés contre des verroteries ou kidnappés en bonne et due forme; trajet Afrique-Amérique dans les conditions d'insalubrité que l'on devine, vente des esclaves devenus marchandises en échange des matières premières produites dans les plantations du nouveau monde (coton, tabac, etc.); trajet Amérique-Europe et revente à prix fort des matières premières. Tout le monde est content à l'exception de ces hommes qui ont tout perdu, terre, famille, amis, culture, et à qui l'on va interdire tout ce qui peut faire office de ferment social: pratique des dialectes, des cultes ancestraux, de la musique même, formidable vecteur de communication en Afrique (*talking drums*, etc.). Une seule exception, majeure: le chant! Difficile en effet de couper la langue à l'ensemble des esclaves. C'est le talon d'Achille de la traite des Noirs: en effet, privés de tout autre moyen d'expression, les esclaves vont placer toute leur énergie, tous leurs désirs, toute leur force dans ce chant qui leur permet non seulement d'extérioriser leurs souffrances et leurs espoirs, mais aussi de communiquer, de tisser un lien social et de s'organiser.

Ces chants, dans leur immense majorité, sont de type fonctionnel: loin des scènes et du divertissement, ils font partie de la vie de la communauté noire et ils y jouent un rôle non négligeable, qu'il s'agisse des chants liés au monde du travail (*work songs, field hollers*), ou de ceux liés à la religion (*preaching, negro-spirituals*) — une fonctionnalité qui remonte elle aussi à l'Afrique évidemment, où la musique est indissociable de la vie (voir plus loin). Les

prédicateurs seront les premiers leaders noirs, et dès la plus haute époque, *work songs* et *spirituals* participent aux mouvements de rebellions et singulièrement au phénomène connu sous le nom d'*underground railroad*. Contrairement à ce qu'affirmèrent longtemps les historiens blancs, les Noirs ne sont ni inconscients de ce qui leur arrive, ni résignés à leur sort : dès les premiers temps, des révoltes de toutes sortes apparaissent : actes individuels (maladie ou débilité feintes, auto-mutilation, sabotage des outils) ou mouvements collectifs (mutineries, complots). L'*underground railroad* est sans doute le processus le plus organisé : en 1850, quelque 100 000 Noirs auraient bénéficié des services de ce « chemin de fer clandestin ». Il s'agit en fait d'une sorte de réseau cartographique, réel ou virtuel, permettant aux esclaves de traverser la fameuse ligne Madison-Dixon et de rejoindre les États du Nord, non-esclavagistes et perçus, à tort ou à raison, comme une véritable terre promise. Nous verrons plus loin de quelle manière le pré-jazz vocal a participé à ce mouvement. Quoi qu'il en soit, on imagine sans peine l'énorme charge qui sous-tend les différentes manifestations liées à la communauté noire américaine et singulièrement ses activités musicales : comment ne pas porter au cœur de votre être la trace de cette époque où vos ancêtres étaient considérés comme des sous-humains (il faut se souvenir que des lois — des lois, et non des usages tolérés — punissaient plus durement les voleurs de bétail que ceux qui tuaient un « nègre ») ? Comment ne pas avoir vissé en soi cette révolte séculaire ? Le jazz véhiculera cet héritage, sans pour autant se renier comme source de plaisir et d'expression. Parlons-en.

3. MUSIQUE POPULAIRE, MUSIQUE DE PLAISIR

On se représente volontiers la naissance du jazz dans le cadre coloré des bordels de la Nouvelle-Orléans. Une vision qui demanderait quelques ajustements, mais qui n'est cependant pas infondée. La Nouvelle-Orléans, où le jazz naît au tournant du XXe siècle, est une ville de métissage, on l'a dit, mais c'est aussi la ville de tous les plaisirs : le quartier de Storyville (dans lequel, pour reprendre la formule

consacrée, l'église est le seul bâtiment qui ne soit pas consacré à la prostitution) est un microcosme du plaisir sous toutes ces formes. On connaît les photos prises par Ernest J. Bellocq des « madames » les plus illustres de Storyville. C'est dans cette ambiance moite et alcoolisée que naît le jazz lorsque les africanismes préservés par le pré-jazz vocal se coulent dans le moule des fanfares de ragtime. Les anecdotes liant la naissance et le développement du jazz au monde du plaisir orléanais ne manquent pas. Mais un seul exemple suffit à fixer les idées: celui des origines du mot « jazz » lui-même. « Je ne prononce jamais le mot jazz devant une dame: c'est un mot très *très sale* », avait un jour déclaré le pianiste Eubie Blake. Au-delà des études savantes menées par les linguistes, il semble que le mot « jazz » provienne du verbe « to jass », un verbe particulièrement vulgaire utilisé dans le milieu orléanais et qui désigne l'acte sexuel.[1] Des termes argotiques français comme « niquer » ou « baiser » (ou mieux encore des termes dialectaux comme le verbe wallon « cougnî ») permettent de donner une idée approximative de la vulgarité du terme américain. Pourquoi avoir donné ce nom à la nouvelle musique? On raconte qu'un orchestre orléanais, dirigé par le tromboniste Tom Brown, aurait eu maille à partir avec le puissant syndicat des musiciens lors de prestations données à Chicago. Voulant nuire à ces « bouseux » du sud qui ne payaient pas les cotisations légales, les gens du syndicat auraient placé devant l'établissement où jouait le groupe un panneau portant la mention « *Here's jazz music* » ou « *Don't patronize this jazz music* » (« ici on joue de la musique de baise », « ne cautionnez pas cette musique de baise »). Étonnante méconnaissance de l'âme humaine: au lieu de faire fuir le public, ce panneau attira en effet les badauds en grand nombre, si bien que Tom Brown décida de rebaptiser son orchestre Tom Brown's Jazz Band. Un exemple bientôt suivi par de nombreux autres orchestres! On relève dans les journaux chicagoans de l'époque la mention édulcorée « Tom Brown's Jad Band », preuve de la vulgarité d'un terme qui ne peut apparaître dans un journal comme il faut!

Par-delà ce rapport au quotidien le plus trivial, le jazz apparaît aussi comme l'expression d'hommes de chair et d'os et

non d'êtres désincarnés par la recherche de l'idéal et de l'objectivité ou par la crainte de l'émotion. Comme l'écrit Lucien Malson dès 1946, dans la revue *Jazz Hot*:

> La musique de jazz, comme expression des émotions, s'oppose à une tendance générale de la musique symphonique contemporaine qui semble avoir fait vœu d'objectivité. [...] Avec le musicien hot, nous retrouvons le frère qui aime et qui souffre. La clarinette grince et se plaint. Le musicien hot vit devant nous. Les éclats de rire d'une trompette ou les larmes de la guitare nous émeuvent jusqu'à la moelle. [...] Les possibilités des nuances dans l'expression font du hot un langage aux ressources infinies. [...] La musique de jazz, parce qu'elle sait être tour à tour gouailleuse, sensuelle, burlesque, nous restitue l'homme de tous les jours qui lit son journal, porte des bretelles, s'oublie parfois à boire. Le hot découvre la vie de l'homme dans ses aspects les plus quotidiens et les plus vulgaires. Et le fait est qu'il nous bouleverse, qu'il nous émerveille. La musique classique nous présente de l'homme un portrait épuré. Si cet homme est malheureux, s'il pleure, si au contraire il se réjouit, c'est toujours sereinement. Cet homme habite à des hauteurs où nous n'avons pas coutume de le trouver.

Les formes prises par la musique sont évidemment liées à ce rapport aux émotions ou au quotidien. On a pu dire que le style de Jelly Roll Morton était lié à son statut de pianiste de bordel: son approche du piano devait être suggestive, les notes devaient couler de manière sensuelle et le rythme de manière régulière, mais il fallait aussi et surtout éviter de distraire les clients de leurs ébats. Né dans la rue (fanfares, brass bands), dans les bordels ou dans les bistrots, le jazz est bien, fondamentalement, comme les musiques qui ont préparé son avènement, une musique populaire: il est souvent — dans les premiers temps en tout cas — le fait d'illettrés qui trouvent dans l'improvisation spontanée le moyen de dépasser leurs limites. De petites gens pour qui la musique est le seul exutoire et, le cas échéant, le seul créneau professionnel. Des musiciens travaillant dans les milieux interlopes (Nouvelle-Orléans d'abord mais aussi, un peu plus tard,

bouges du quartier sud de Chicago ou de Harlem, clubs de Kansas City...), le plus souvent à la solde de truands, de gangsters ou de trafiquants d'alcool. Ce double caractère — musique populaire, musique de plaisir – laisse évidemment des traces dans l'univers du jazz. Si, à des époques ultérieures, le jazz s'est intellectualisé, embourgeoisé et imposé dans des sphères différentes, jamais il n'a perdu le souvenir de ses origines, jamais il n'a évacué — à moins de se trahir — les vibrations de son passé lointain. Jamais il n'a revêtu les atours de cette pensée unique politiquement correcte qui gangrène le monde d'aujourd'hui.

4. NOT POLITICALLY CORRECT

Quoiqu'ayant connu des phases de récupération presque bien-pensante, le jazz n'a heureusement jamais perdu ce côté dérangeant qui a marqué ses premières années. On vient de le voir, non seulement, le jazz est né dans les bordels mais il a eu des fréquentations et des employeurs pour le moins douteux. Il faut relire le beau livre de Ronald L. Morris, *Le jazz et les gangsters*, qui relate sous des angles divers, l'insertion du jazz dans l'univers mafieux des années '20 et '30. Morris va jusqu'à comparer Al Capone et cie aux grands mécènes de la Renaissance. Chicago bien sûr, mais aussi Harlem ou Kansas City évidemment, seule ville américaine à ne pas respecter la prohibition, simplement parce que le maire, Tom Pendergast, est un des pontes de la pègre. Le monde de la nuit est alors dominé par les gangs (irlandais, italiens...) et le jazz fait fatalement partie de cet univers. Les gangsters sont les employeurs et les protecteurs des jazzmen: en outre, ils sont la plupart du temps bien moins racistes que les patrons de clubs ordinaires ou les clients :

> Les gangsters et les joueurs donnaient de bons pourboires et ils n'insultaient jamais les musiciens de couleur, comme le faisaient les clients. En fait, ils étaient tellement hostiles au harcèlement raciste anti-noir comme au paternalisme condescendant de certains Blancs que ceux-ci se retrouvaient dehors plus tôt qu'ils ne l'avaient prévu. Encore n'était-il pas rare qu'en arrivant à

> leur automobile, ils s'aperçoivent que leurs quatre pneus avaient été crevés à coups de couteaux.
>
> George Lewis

Bien sûr, travailler pour ces patrons pas comme les autres n'est pas toujours de tout repos: le trompettiste chicagoan Jimmy Mc Partland raconte:

> Un soir, une bande de costauds s'amène, se met à renverser les tables, en guise de prologue, pique les bouteilles et commence à cogner sur les garçons avec des matraques et des coups de poing américains. Un vrai carnage. Ils nous disent «Vous, les gars, continuez à jouer si vous ne voulez pas avoir d'ennuis. C'est tout.» Et vous pensez si on a continué à jouer! Ils ont mis la boite à sec, ont tabassé les garçons et les barmen. [...] Il y avait partout des gens amochés qui pissaient le sang. Ils cassaient une bouteille sur la têté d'un gars, lui balançaient les tessons dans la figure et le rouaient de coups de pied. Ils en faisaient de la chair à pâté. Je n'ai jamais rien vu de si horrible. Mais on a continué à jouer.
>
> J. Mc Partland

Mais les musiciens savent qu'être protégés par ces employeurs est d'une certaine manière une bénédiction. Interrogé sur les rapports qu'il aurait eus avec les gangsters dans les années « cotton club », Duke Ellington répond avec ce sourire narquois qui n'appartient qu'à lui:

> Les gangsters? Je ne serais arrivé à rien sans ces bons amis! Des gens si charmants, c'est ridicule de les traiter de gangsters!

Ronald Morris qui, tout au long de son livre, tente de présenter les gangsters sous un jour différent de celui des images d'Épinal, conclut par ces mots, relatifs à l'association jazz et gangsters:

> Il n'y eut peut-être jamais d'association plus heureuse dans l'histoire de la musique.

Le rapport à l'alcool et aux drogues est aussi une constante dans l'univers jazz, même si les journalistes ont souvent dit tout et n'importe quoi sur ce sujet vendeur. À l'époque de la prohibition, jazz et alcool étaient indissociables et faisaient ensemble un pied de nez salubre à l'hypocrisie des bien-pensants. Quant à

la drogue, qu'elle soit considérée comme simple moyen de défonce, comme médication, comme provocation ou comme ouverture des « portes de la perception » et par là-même source d'inspiration, elle renforce le caractère politiquement incorrect du jazz en faisant de ses musiciens des hors-la-loi souvent fiers de défier ici encore l'hypocrisie des législations. Pas question d'aborder ce sujet complexe et délicat dans le cadre de ce chapitre, mais même si son authenticité n'est pas garantie, je ne résiste pas à vous raconter cette anecdote savoureuse. Nous sommes à la fin des années '50: Louis Armstrong rentre de tournée. Par hasard, il se retrouve dans le même avion que Richard Nixon, le futur président, alors membre du congrès. Les deux hommes discutent et Nixon dit à Armstrong qu'il apprécie sa musique. À l'aéroport, Louis a quelques craintes au moment de passer la douane: il feint une forte douleur à l'épaule et il demande à Nixon de bien vouloir porter sa valise — une valise qui contient en fait un bon gros stock de marijuana (Armstrong ne prend pas de drogues dures mais il aura toujours un faible pour l'herbe magique). Nixon empoigne la valise et passe évidemment la douane sans être inquiété. Louis récupère sa précieuse valise et on l'imagine, le soir même, se rouler un énorme joint à la santé de sa mule — une mule qui quelques années plus tard, devenu président déclarera une guerre sans merci au cannabis. Un Armstrong qui, ceci dit, était le roi des interprètes, ce qui nous offre un enchaînement aisé avec la suite

5. MUSIQUE D'INTERPRÈTE

> Dans la musique classique européenne, l'œuvre préexiste à l'interprétation. En musique de jazz, l'œuvre, c'est l'interprétation.
>
> A. Hodeir, ABC du jazz

À la question « citez trois musiciens classiques », l'immense majorité de la population répondra Mozart, Bach, Beethoven. Des compositeurs donc. À la question « citez trois musiciens de jazz », les mêmes personnes — pour autant qu'ils en connaissent trois — répondront Louis Armstrong, Ella Fitzgerald ou Miles Davis: des interprètes. Pendant des siècles, la musique occidentale a été

dominée par les compositeurs. Eux seuls détenaient les clés du pouvoir dans le processus musical. Ce n'est pas un hasard si la notation musicale s'est développée à ce point de sophistication (jusqu'aux nuances d'interprétation, aux indications de tempo, etc.) : l'idée était de permettre à la musique composée d'être, des siècles plus tard, rejouée à peu près exactement comme l'avait pensée leur concepteur. L'interprète a une marge de manœuvre certes, mais elle est limitée et elle ne l'autorise en aucune manière à modifier la lettre de l'œuvre originelle. Quant aux nuances qu'il apporte, elles échappent le plus souvent aux non-initiés.

Le jazz apparaît à bien des égards comme une forme de revanche de l'interprète au terme de cette longue dictature du compositeur. En fait, le processus est quasi strictement inversé : en jazz, le pouvoir appartient à l'interprète. De là à dire que la composition n'a pas d'importance, il y a une marge : si la composition est bonne, la qualité de la musique n'en sera que plus grande. Mais il reste que le jazz peut naître de n'importe quelle mélodie, y compris de la plus ringarde. Louis Armstrong, Charlie Parker, John Coltrane sont partis de chansonnettes insipides pour en faire d'authentiques chefs d'œuvre.

> Presque toute la musique de jazz se résume en un combat incessant du soliste avec la banalité de la thématique.
>
> J.-E. Berendt

C'est la magie de l'improvisation, bien sûr, mais aussi celle de l'interprétation : car une chanteuse ou un instrumentiste ne se livrant pas à l'improvisation en tant que telle, sera néanmoins reconnaissable après quelques mesures — timbre, phrasé, manière de poser les notes, articulation... On reparlera de ces nuances qui font toute la différence et qui font, définitivement, du jazz, une musique d'interprète. Une musique dans laquelle la composition se fait dans l'instant — avec dans le meilleur des cas, une qualité égale à celle des œuvres écrites. À propos des trois versions d'*Embraceable You* gravées lors d'une séance historique de 1947 par Charlie Parker, un commentateur écrit avec beaucoup de justesse :

> Embraceable you illustre un genre d'organisation et de développement qui dépasse de loin l'écriture d'une chanson populaire. Il instaure une base compositionnelle qu'un compositeur mettrait des heures à construire de son propre chef. Mais simplement, Parker se lève et il improvise le chorus. Et peu de temps après, durant la même séance, il se lève à nouveau et interprète un autre chorus sur le même morceau, entièrement différent du point de vue de la construction.

On pourrait dire sensiblement la même chose de tant de pièces léguées à la postérité par les jazzmen, à commencer par les fameuses *Improvisations* enregistrées dans les années '30 par Django Reinhardt, en solo : la logique de l'écriture, les nuances de l'interprétation, la richesse harmonique et mélodique de chaque phrase font de ces pièces strictement improvisées les équivalents de chefs-d'œuvre composés à la sueur de leur front par certains grands compositeurs. Cette primauté de l'interprétation et de la composition dans l'instant sur la composition écrite modifie considérablement le mode d'écoute de la musique, le centre d'attention étant dorénavant moins l'œuvre composée que la manière dont elle est jour après jour réinventée.



Ces différents prérequis proposent déjà, à travers une série de paradigmes sur lesquels nous reviendrons, l'embryon de cette vision du monde liée à la pratique du jazz et que tente de déchiffrer ce petit livre. Valorisation de la différence à travers le métissage, charge rebelle liée au statut initial d'esclave, mise en avant du plaisir et distances par rapport aux règles de bienséance et aux codes de bonne conduite, valorisation de la liberté individuelle, etc. Ces paradigmes et bien d'autres se retrouveront dans les caractéristiques formelles du jazz. Mais avant de nous attaquer à cette étude de la forme, il nous faut survoler l'histoire du jazz afin d'y rechercher de quelle manière musique et politique y sont associées, puis, par l'autre bout de la lorgnette, tenter de comprendre pourquoi certaines régimes politiques — les régimes forts d'une manière générale — sont à ce point hostiles au jazz.

CHAPITRE 2

Le jazz dans la cité

Quelles que soient les réponses apportées aux questions de l'engagement de l'art, il est clair que dissocier le jazz du contexte politique qui l'a vu naître (et de celui qu'il a parfois généré) semble en soi ridicule, impossible et castrateur. Parce que ses origines et certains de ses tournants les plus décisifs (be-bop, free-jazz) sont strictement liés à l'histoire de la communauté noire américaine. Parce que sa puissance expressive en fait le véhicule métaphorique de nombreuses autres minorités en luttes. Parce que son fonctionnement repose sur des paradigmes porteurs de schèmes en rupture avec la pensée unique ambiante. Parce qu'enfin, le jazz propose un modèle de fonctionnement social pour le moins interpellant et qui est en soi une sorte de pied de nez magistral adressé aux idéologies dominantes. Pas question pour autant de le réduire à sa dimension politique/idéologique — ce serait tout aussi castrateur. Pas question non plus de tomber dans une vision simpliste dans laquelle, par définition, le jazzman ou l'amateur de jazz, appartiendrait automatiquement à telle ou telle coterie politique — même s'il est des associations difficilement imaginables (voir plus loin). Par contre, rendre au jazz sa dimension politique est la condition *sine qua non* pour comprendre vraiment cette musique et ce qui fait sa spécificité. Et la première de ces spécificités touche à la fonction de la musique et est tributaire des origines mixtes du jazz.

1. L'EUROPE, L'AFRIQUE, LA MUSIQUE

Au-delà des caractéristiques musicologiques qui seront évoquées plus loin, ce qui différencie peut-être le plus fondamentalement la musique africaine d'une part importante de la musique occidentale, c'est la conception même de la chose musicale. En Europe, la musique relève le plus souvent du domaine du divertissement ou du domaine de l'art — la distinction entre les deux domaines est fonction du type de musique (savante, populaire), de l'époque et de toute une série d'autres critères. En Afrique par contre — en tout cas dans les sociétés africaines traditionnelles précoloniales –, la musique fait partie de la vie. Elle accompagne naturellement les faits et gestes de la vie quotidienne (cérémonies religieuses et festives, rites de naissance, d'initiation, de mariage, de décès, chants religieux, offrandes, rites, prières, relations animistes avec la nature, chants rituels des saisons, de la pluie, manière de rythmer le travail, stimulation des guerriers, transmission des mythes et légendes, moyen de fixer l'appartenance ou la non-appartenance au groupe, représentation du temps qui passe, etc.). Dans tous les cas, elle remplit une fonction dans la société tribale et peut donc être qualifiée de *fonctionnelle*. Une légende Dogon nous apprend que c'est à travers les tambours que les dieux ont offert à l'homme le don de la parole ! On comprend mieux dès lors que la vie soit tout simplement inconcevable sans ce que nous appelons la « musique » : de même, dans les rites religieux Yorubas, chaque tambour appelle un dieu particulier : pas de tambours, pas de rites, pas de dieux ! Construits par l'homme à partir de peaux de bêtes — et donc directement produits de et par la Nature — les tambours participent à la fois de l'Humain et du Sacré : comme les herbes magiques pour les Indiens Yakis observés par Carlos Castaneda, ils sont en quelque sorte des « alliés » de l'Homme, qu'ils aident littéralement à vivre ! Dernier exemple : les anthropologues nous apprennent que, dans certains dialectes africains (et spécialement dans certains dialectes d'Afrique de l'Ouest, c'est-à-dire de ces régions d'où sont partis les esclaves), il n'existe pas de mot distinct pour désigner la Musique ! Cer-

tains termes renvoient bien aux notions de « chanson » ou de « mélodie », il existe tout un vocabulaire technique lié aux instruments ou aux types de musique, mais aucun mot ne dit le concept général de « Musique ». Cette carence lexicale ne signifie pas, loin de là, que la musique est absente des préoccupations des tribus qui parlent ces dialectes : au contraire, elle nous confirme de la manière la plus radicale la place primordiale qu'elle occupe au cœur même du vécu des Africains ! Tellement prégnante et tellement indissociable de la vie qu'il n'est nul besoin d'un mot spécifique pour la désigner. Mieux : il est inconcevable (im-pensable au sens premier du terme) de séparer la musique de la vie et d'en faire un concept théorique isolé.

Deux visions bien différentes donc — même si des nuances importantes seraient à apporter, certaines expressions musicales populaires européennes ayant elles aussi une teneur fonctionnelle importante (la *tarantella* italienne par exemple). Quoiqu'il en soit, le jazz, on l'a dit, est issu de la rencontre entre la culture musicale européenne et la culture musicale africaine. Il est donc logique qu'il ait hérité des deux conceptions. On le voit en effet fonctionner comme musique de scène, tantôt dans le domaine du divertissement (musique de danse, accompagnement de numéros de music-hall…), tantôt — à partir des années '40 et de l'irruption du be-bop — dans celui de l'art. C'est la marque de son héritage européen. Mais dès le départ, et tout au long de son histoire, le jazz s'affirmera également à travers une fonctionnalité liée à ses origines africaines et aux conditions de son émergence.

2. WAKE UP, NIGGER !

Historiquement et structurellement, le jazz, par-delà ses qualités musicales, est le véhicule prioritaire d'une communauté. Une communauté dont les membres cherchent à s'exprimer et à se faire reconnaître en tant qu'êtres humains (alors même qu'ils sont considérés comme du bétail) ; en tant que communauté (à l'heure de la ségrégation et du racisme) ; en tant qu'artistes (alors qu'on les voit comme de simples *entertainers*) ; en tant qu'Américains (au terme de deux guerres

où ils sont utilisés comme chair à canon). Les termes de cette fonctionnalité et les liens entre le jazz et les divers moments de l'histoire de la communauté noire américaine pourraient faire l'objet d'un ouvrage entier. Quelques classiques de la littérature bleue, américaine ou européenne, s'y sont d'ailleurs attaché : *Le peuple du Blues* de l'écrivain américain LeRoi Jones (Amiri Baraka) par exemple, ou l'emblématique *Free Jazz, Black Power* publié en 1971 par Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, parajazziques français, collaborateurs de la revue *Jazz Magazine*. Cet ouvrage devenu mythique est la première lecture politique cohérente du jazz et de son histoire. Les auteurs y décrivent les liens entre l'histoire du jazz et celle de la communauté noire américaine. Il s'agit d'une analyse militante qui, influencée par le marxisme, étudie la place du jazz dans l'économie capitaliste et l'approche du free-jazz comme outil révolutionnaire. Ce livre est écrit au cœur de l'action, ce qui constitue à la fois sa force (on y devine un véritable souffle révolutionnaire) et sa faiblesse. En effet, l'empathie avec la cause noire a pour conséquence une vision négative quelque peu simpliste du jazz blanc et de son « encombrante présence » ; par ailleurs, par manque de recul, le free est présenté comme l'aboutissement de l'histoire de la musique noire et il semble être la seule forme de jazz porteuse de schèmes rebelles : la dimension marxiste ne semble envisager les rapports du jazz à la sphère socio-politique que sous le seul angle de la lutte des classes. *Free Jazz, Black Power* demeure néanmoins une œuvre importante et une des seules analyses extra-musicales conséquentes de l'histoire du jazz. Mais on attend toujours l'ouvrage qui sera la référence en ce domaine et intégrera les périodes plus récentes.

Il n'est pas question dans ces quelques chapitres de passer en revue l'ensemble de l'histoire du jazz pour en analyser la portée socio-politique ou philosophique. Afin de donner une idée de l'ampleur du sujet, je voudrais simplement prendre quelques exemples glanés à divers moments de l'histoire du jazz : le jazz et les musiques apparentées y sont de manière évidente le véhicule de la communauté noire américaine et le cas échéant, et de manière métaphorique, d'autres communautés.

Exemple 1 — Ancien Testament et Underground railroad

J'ai évoqué plus haut cette cartographie réelle ou virtuelle qui permettait les stratégies et les voies d'évasion vers le nord. Les chants de travail, et davantage encore les chants religieux (*preaching*, *spirituals*) fournissent à ces stratégies des outils de communication non négligeables. On le sait, comme tout ce qui pouvait constituer un ferment social, les cultes africains ont été interdits et une vaste opération d'évangélisation a été entreprise, d'obédience essentiellement protestante dans les territoires anglo-saxons. Opération rapidement couronnée de succès pour différentes raisons : manques flagrants en matière de spiritualité (comme la musique, la religion fait également partie intégrante de la vie en Afrique), espoir d'une vie meilleure après la mort (de tous temps une des grandes forces des religions) mais aussi, et cela, les maîtres blancs ne l'avaient pas prévu, une utilisation des textes religieux à des fins de communication. Un sacré retour de flamme en l'occurrence. Très tôt, loin de n'être que les ignares résignés décrits par les historiens blancs, les Noirs perçoivent dans les textes de l'Ancien Testament une parenté signifiante entre la situation du peuple juif de l'exode et leur propre situation. Ils mettent dès lors en place un langage codé leur permettant, à travers les lectures de textes saints, les chants inspirés des anciens Hymnes (*negro-spirituals*) et les commentaires des prédicateurs, de faire passer à la collectivité des messages de toutes sortes et singulièrement, des messages liés à ce fameux *underground railroad*. Le code de traduction est simple et subtil à la fois. Lorsqu'il est question des Juifs, il suffit de traduire par Nous les Noirs. Les Égyptiens sont assimilés aux Blancs. Le pharaon au chef des Blancs. Le Jourdain évoque le Mississipi. La Terre Promise, les États du Nord ou le Canada. On imagine aisément le système d'annonces, de rendez-vous ou simplement de propagande que peut apporter un code comme celui-là. Et quand on connaît la force de persuasion des prédicateurs, on devine l'efficacité du procédé. On pourrait poursuivre la réflexion en l'étendant au blues, qui, à bien des égards, est à la fois identique (par ses caractéristiques musicales)

et radicalement opposé (par ses thèmes de prédilection et ses lieux d'expression) au *spiritual* — la musique de Dieu contre la musique du diable! Expression individuelle, le blues comporte aussi une dimension collective et ses textes, s'ils expriment une expérience personnelle (contrairement aux *work songs* et aux *spirituals*, qui restent fonctionnels), reflètent aussi les préoccupations de la communauté noire (sujets d'actualité, problèmes de racisme, etc.). La musique noire est donc, dès cette haute époque, un vecteur de communication au sein de la communauté noire.

Par ailleurs, si, au chapitre de la préhistoire du jazz, le ragtime et les musiques associées (*minstrels shows*, etc.) semblent bien moins connectées à cette âme noire, il est ici encore des exceptions significatives. Les fanfares noires jouant du ragtime constituent l'antichambre du jazz, la dernière étape avant son émergence. Certaines de ces fanfares accompagnent d'ailleurs les troupes américaines à la fin de la Première Guerre mondiale: celle de James Reese Europe (Jim Europe) par exemple, dont le chef semble tout à fait conscient de la portée symbolique de son travail. Dans une interview d'une lucidité étonnante, il déclare:

> Nous avons, nous les gens de couleur, notre musique, qui est partie intégrante de nous-mêmes. C'est le produit de notre âme; elle est née des souffrances et des épreuves de notre race. Certains des airs que nous (jouons) ont été conçus par les esclaves de l'ancien temps, et d'autres datent du temps où nos ancêtres étaient encore en Afrique.
>
> *Europe*, cité in E. Southern, p. 277

Quelques phrases qui vaudraient à elles seules à Jim Europe de figurer dans toutes les histoires du jazz! D'autant qu'elles ont été prononcées à une époque où personne ne visualisait la musique noire comme autre chose qu'un divertissement aux couleurs primitives!

Exemple 2 — La jungle au cœur de Harlem

On saute de la préhistoire du jazz aux années '20. Né avec le siècle à la Nouvelle-Orléans, le jazz connaît une première diaspora importante à la fin des années '10, suite notamment — mais pas unique-

ment — à la fermeture de Storyville, le quartier des plaisirs. La communauté jazz se retrouve concentrée à Chicago d'abord (où elle séduit de nombreux jeunes blancs fascinés par la nouvelle musique et bien décidés à en assurer la promotion) puis à New York et plus précisément à Harlem. Harlem, véritable chaudron d'où jaillira le swing dans la décennie suivante, est, dans la deuxième moitié des années '20, le cœur d'un vaste mouvement culturel et politique baptisé Harlem Renaissance. Ce mouvement, dont l'objet est décrit dans le fameux manifeste de Langston Hughes (*The Negro Artist and the Racial Moutain*, 1926) rassemble la quasi-totalité des artistes noirs et quelques sympathisants blancs : des écrivains (Claude Mc Kay, Carl van Vechten, Countee Cullen), des poètes (Langston Hughes), des peintres (Aaron Douglas, Palmer Hayden, William H. Johnson), des sculpteurs (Richmond Barthé), des photographes (James van der Zee) et bien sûr des musiciens : les pianistes *stride* (James P. Johnson, Fats Waller) et surtout, l'orchestre de Duke Ellington. Mais il a également une dimension politique évidente, incarnée par le fameux Marcus Mosiah Garvey (considéré des années plus tard comme le prophète du mouvement rastafari) : Garvey prône en ces temps rien moins que le retour des Noirs américains en Afrique (le Liberia étant en quelque sorte le pendant de la Palestine vers laquelle refluaient déjà, avant la création d'Israël, les Juifs disséminés à travers le monde). L'idée dominante de la Harlem Renaissance est une valorisation tous azimuts des productions culturelles des Afro-Américains. Le manifeste de Hughes va dans ce sens et il séduira non seulement la plupart des Noirs cultivés mais un nombre important de Blancs. La fascination pour l'Afrique des origines est au centre du mouvement, même si la distinction entre les deux cultures commence à apparaître de manière évidente (d'où le caractère utopique du programme de Garvey). La musique que propose Duke Ellington au Cotton Club, temple du Harlem nocturne avec le Savoy Ballroom est baptisée *jungle music* en double référence à la jungle africaine et à la jungle urbaine : la trituration du timbre des cuivres et des voix, la mise en avant des rythmes rassemblent les Noirs harlémites et les Blancs favorables à l'émancipation autour de compositions qui sont

autant d'hymnes colorés et efficaces. Duke Ellington restera tout au long de sa carrière obsédé par l'idée de mettre en scène, musicalement parlant, l'histoire de sa communauté: il consacrera notamment à cette idée la suite filmée *Symphony in Black* dès 1934, le fameux *Black Brown and Beige* proposé pour la première fois à Carnegie Hall en 1943, le spectacle *Jump for joy* en 1941, puis, dans les années '60 une nouvelle suite intitulée *My people*. Mais quarante ans avant les slogans des sixties, au cœur de la Renaissance de Harlem, il fait d'une pièce au titre évocateur comme *Black Beauty* un sublime hommage à son peuple et à la négritude. Comme les livres de Mc Kay, les poèmes de Hughes ou les peintures de Johnson, la musique d'Ellington porte en elle les germes d'une pensée sinon rebelle, à tout le moins déterminée, et qui se situe déjà bien au-delà de la simple prise de conscience.

Exemple 3 — Fruits étranges

Les années '30 figurent peut-être, sur le plan du discours, parmi les moins militantes. L'heure est au swing, à la danse, aux paillettes (pour conjurer la crise de 29 d'abord, pour fêter le renouveau dès 1934). À y regarder de plus près, on trouve évidemment bien autre chose dans le jazz de l'époque. Sous les pavés, la plage: sous les smokings, des artistes comme Lester Young *disent* à leur manière le sens profond de leur musique (voir plus loin chapitre 4) et les espoirs et les cris qu'elle véhicule. Les danses acrobatiques (*jitterbug, lindy-hop*) participent quant à elles à une libération des corps elle aussi très signifiante. En 1939, par ailleurs, le discours fait à nouveau son apparition à travers une chanson écrite par un jeune instituteur blanc lié au parti communiste, Abel Meeropol. Bouleversé par la réalité encore quotidienne du lynchage, Meeropol écrit un poème qu'il publie dans le journal communiste *New Masses* sous le pseudonyme de Lewis Allan; le poème devient une chanson qu'il propose à la seule grande artiste qu'il estime capable d'en dégager le potentiel émotionnel, Billie Holiday. Victime elle-même des humiliations et des violences raciales, obligée d'entrer par la porte de service dans les établissements au fronton desquels son nom figure en lettres gigantesques,

tenue à plusieurs reprises d'accéder aux étages par le monte-charge tandis que les musiciens blancs qui l'accompagnent empruntent l'ascenseur, Billie comprend comme personne la profondeur de ce texte à la fois poétique et cru (« *Scent of magnolia sweet and fresh, then the sudden smell of burning flesh* »). Elle le fait sien. Toute sa vie, elle le gardera à son répertoire, le rendant plus bouleversant à chaque interprétation. Bien sûr, sa firme de disque (Columbia) refuse de sortir *Strange Fruit*, et les stations de radio officielles l'interdisent sur le champ. Qu'importe, Billie crée la chanson au *Cafe Society*, le club branché où elle se produit alors, et elle s'adresse à une petite firme de disque indépendant, Commodore, qui va se charger de sortir le disque. « Cette chanson permettait de faire le tri entre les gens bien et les crétins » écrira Billie dans son autobiographie. On compara parfois l'effet de cette chanson au geste de Rosa Parks, et Angela Davis y fera référence dans ses écrits et dans ses discours. Dans la suite de l'histoire musicale américaine, *Strange Fruit* restera un des emblèmes essentiels de la lutte contre le racisme : des artistes de jazz, mais aussi de soul, de folk, de rock, puis de reggae ou de punk la reprendront à leur compte.

Exemple 4. Matraques de flics blancs et têtes de nègres

Strange Fruit reflète les changements qui sont dans l'air du temps en cette fin des années '30. La chanson prépare d'une certaine manière les bouleversements qui vont marquer les années '40. L'émergence du be-bop, qui met le jazz moderne sur les rails, est contemporaine des premières émeutes à caractère racial qui s'allument dans les grandes villes. La guerre a, à sa manière, contribué à un changement des mentalités. Les Noirs ont du mal à accepter d'être envoyés en Europe afin d'y défendre la démocratie, alors qu'ils n'ont toujours pas accès, dans leur pays, aux droits civiques les plus élémentaires. Appelé au conseil de révision, le trompettiste Dizzy Gillespie, futur maître à penser du be-bop, s'exclame :

> Écoutez, qui est-ce qui m'a fait chier, qui m'a emmerdé jusqu'au cou dans ce pays depuis toujours ? Les Blancs, personne

> d'autre. Vous venez me parler de l'ennemi, les Allemands. Moi je veux bien, mais personnellement je n'en ai jamais rencontré un seul. Alors si vous m'envoyez au front avec un fusil entre les mains et l'ordre de tirer sur l'ennemi, je suis bien capable de faire un transfert d'identité en ce qui concerne la cible.

En Europe, les Noirs découvrent un monde où le racisme est moins prégnant. À leur retour, rien ne sera plus comme avant. Et la musique évolue au diapason de ces prises de conscience. Lassés de jouer, pour le plaisir des Blancs, un jazz commercialisé et aseptisé, qui perd de sa force d'improvisation mais aussi de sa charge rebelle, quelques jeunes intellectuels noirs (Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Kenny Clarke) forcent l'émergence d'une nouvelle forme de jazz. Indépendamment de ses caractéristiques musicales et de la provocation qui l'habite, le be-bop se définit deux missions prioritaires : rendre aux Noirs la musique que les Blancs se sont appropriée, et revendiquer pour elle le statut d'expression artistique. Pour ce faire — et parce que cela fait partie de leur tempérament rebelle — ils façonnent une musique plus complexe et dérangeante à tous égards (pour les danseurs, pour les auditeurs non-initiés, pour les musiciens ne faisant pas partie du clan) : le be-bop dérange sur les plans rythmique (rôle plus intrusif de la batterie, pêches rythmiques déconcertantes), harmonique (accords de passage complexifiant le cheminement et les repères), mélodique (thèmes complexes et difficiles à mémoriser), ainsi que sur les plans du tempo (ultra rapide ou ultra lent, quand le swing, conçu pour la danse, privilégiait les tempos medium), du phrasé (non-respect des barres de mesure) ou du comportement (look, rapport excessif aux drogues, à l'alcool, etc.). Si l'origine du mot be-bop reste imprécise, on retiendra l'explication poético-politique de Langston Hughes, encore lui : « Chaque fois qu'un flic frappe un noir avec sa matraque, ce sacré bâton dit 'Bop, bop, be-bop' et le Noir répond 'Ool-ya-koo'. »

Ceci dit, contrairement aux jazzmen de la période *free* (voir exemple suivant), les boppers ne militent pas ouvertement dans un mouvement politique lié aux luttes noires. C'est par leur attitude face au pouvoir culturel blanc qu'ils

manifestent leur position. Dizzy Gillespie écrira néanmoins une pièce en hommage à Martin Luther King. Et, comme le souligne Nicolas Martello, les titres de certaines de ses compositions (*Things to come* par exemple) annoncent ouvertement les *Tomorrow is the question*, *Change of the century*, etc. d'Ornette Coleman). Par ailleurs, les rapports entre boppers noirs et blancs illustrent clairement leur refus des cadres raciaux encore très prégnants dans les années '30. Seuls quelques orchestres swing osaient être racialement mixtes : si le be-bop est à l'origine une musique ouvertement noire et fière de l'être, l'arrivée sur le marché musical de boppers blancs est le point de départ d'une mixité beaucoup plus régulière, le seul critère de ségrégation étant le talent et l'aptitude à appréhender le langage musical créé par le be-bop. Il n'y aura heureusement plus de retour en arrière. Soudain promus au rang de héros dans cet après-guerre où cohabitent espoir et désespoir, révolte et conservatisme, ordre et désordre, les personnages marginaux que sont les boppers forment ensemble un formidable continuum énergétique, une *Gestalt* qui dépasse de loin la somme de ses composantes.

Exemple 5 — Free Jazz, Black Power

Le plus bel exemple de collusion entre jazz et politique est évidemment celui qui associe, dans les années '60, le free-jazz et les mouvements noirs. J'ai cité plus haut l'ouvrage de Carles et Comolli, *Free Jazz, Black Power*, dont le titre est devenu comme un emblème de cette implication musique/politique. Au diapason des années '60, le free-jazz se définit d'abord comme une négation (des règles, des habitudes, des consensus) et par une série de correspondances et d'inclusions le reliant à des théories philosophiques, sociologiques, politiques, etc., plutôt que strictement esthétiques — ou mercantiles. Comme l'écrivent Carles et Comolli :

> [...] aucune autre forme artistique dans l'histoire (et pas seulement dans celle de la musique) n'a incarné, réalisé, relancé avec une telle intensité, les enjeux jetés sur le front économique, social, politique... Les prises de conscience, les évolutions,

> les révoltes [...] de la communauté noire aux États-Unis à la fin des années '50 sont jumelles de l'émergence du free-jazz.

Le contrebassiste Charles Mingus, passeur annonçant le free-jazz, inscrit sa musique dans la colère et la révolte. Les caractéristiques formelles de sa musique illustrent cette attitude relayée par les titres de ses compositions ou le ton de ses interviews. On connaît le fameux *Fables of Faubus*, écrit pour tourner en ridicule le gouverneur de l'Arkansas, Orval Faubus, ségrégationniste avéré. D'une manière plus générale, Mingus dira de ses compositions :

> Je ne parviens pas à les jouer et à les faire jouer comme elle doivent l'être si je ne pense pas, au moment de l'interprétation, aux préjugés raciaux, à la haine, à la violence, aux persécutions et à toute l'injustice que nous devons subir. Il y a dans ces compositions du désespoir et des plaintes, mais il y a aussi une ferme détermination.

Le plus ouvertement militant des musiciens de free-jazz reste le saxophoniste Archie Shepp qui, à travers disques et concerts, associe sa musique et ses conceptions politiques et permet l'émergence d'une véritable esthétique du cri militant (cf. ses compositions *Malcolm, semper Malcolm*, puis *Poem for Malcolm* dédiées au leader noir Malcolm X). Il définit le *free* en ces termes :

> [Le message du jazz] raconte la souffrance d'une masse de gens. Il parle de l'émancipation, de la destruction des ghettos et du fascisme. Je suis un musicien de jazz noir, un père de famille noir, un Américain noir, un antifasciste : je suis indigné par la guerre, le Vietnam, l'exploitation de mes frères, et ma musique raconte tout ça.

Paradoxe : au départ, le *free* est très majoritairement lié (et de manière ombilicale) aux Mouvements noirs ; à l'arrivée, métaphores aidant, il est également le premier véhicule permettant à des non-Américains (Européens, Japonais), de se créer un langage propre, prenant quelques distances avec le modèle américain : logique, en ces temps où la domination culturelle américaine qui prévaut depuis la fin de la Première Guerre est battue en brèche par les idéologies anti-capitalistes et par le

bloc d'opposition à la guerre du Vietnam. Ici encore, le jazz dit le monde qui l'entoure et rétroagit sur celui-ci de manière virulente.

Exemple 6 — Un hippie en smoking

S'il est un musicien que l'on hésite habituellement à assimiler au côté rebelle du jazz, c'est bien celui que tout le monde, par contre, s'accorde à considérer comme un des principaux Pères fondateurs du jazz: Louis Armstrong. Et pourtant... Pourtant, je suis convaincu pour ma part que le vieux Satchmo a sa place dans ce catalogue d'empêcheurs de tourner en rond. Avoir mis le jazz sur les rails comme il l'a fait, en dépit des sarcasmes, du racisme et de la bêtise, suffirait d'ailleurs déjà à en faire un grand prince rebelle. Comme l'écrivit jadis Georges Herment:

> Quand Dieu s'aperçut du mauvais usage que les hommes faisaient de la civilisation, il a chargé Louis Armstrong d'en sauver la poésie en l'exprimant.

Mais au-delà de cette vision poétique, quelques épisodes de la carrière d'Armstrong montrent que, contrairement à ce qui a souvent été dit ou écrit, il n'est en rien un Oncle Tom, souriant de toutes ses dents pour le plaisir des Blancs sans jamais remettre en question cette situation. Oui, Louis Armstrong est un *entertainer* et il le revendique, il veut donner du plaisir à ses fans et il fait ce qu'il faut pour cela. Mais ses grimaces ne sont jamais aussi innocentes qu'il y paraît et il arrive souvent qu'elles prennent la forme d'un pied de nez. Premier exemple: 1957: alors qu'il atteint le sommet de sa gloire, Armstrong profite de son statut de « monsieur bons offices » américain pour apostropher le président Eisenhower et il va jusqu'à l'accuser de « manquer de tripes » dans l'affaire de Little Rock. Cette petite ville de l'Arkansas est alors sous les feux de l'actualité raciale dans la mesure où le gouverneur Orval Faubus (celui-là même que ridiculisera Mingus peu après) vient d'envoyer la Garde Nationale afin d'empêcher un groupe de jeunes Noirs de suivre les cours de la Central High School locale. La ségrégation a été abolie l'année précédente mais Faubus s'en moque visi-

blement. Einsenhower ne répond pas à l'interpellation d'Armstrong qui est bientôt l'objet d'une campagne de presse visant à le faire passer pour un radical. Le bon Louis envoie promener tout ce petit monde et refuse de partir pour la tournée prévue en Union Soviétique, où il devait une fois encore jouer l'ambassadeur de ce pays qu'il juge hypocrite. Eisenhower sera finalement obligé de céder (pas seulement à cause d'Armstrong, bien sûr) et il enverra des militaires pour escorter les étudiants. Revenu sur sa décision, Armstrong précise néanmoins que s'il joue les ambassadeurs, il n'apprécie pas pour autant la politique du gouvernement qu'il représente. Deuxième exemple, un camp de GI's, en 1967, en pleine guerre du Vietnam : Armstrong, comme beaucoup d'autres artistes US, joue pour le loisir des soldats. Il est filmé par une chaîne de télévision alors qu'il divertit ces jeunes Américains sur le point de se faire tuer pour enrichir les banquiers et le lobby des marchands d'armes. Armstrong chante son grand succès du moment, *What a wonderful word*, chansonnette célébrant de manière gentiment naïve la beauté de la nature, les petites fleurs, etc. Les caméras filment les visages des jeunes gens et celui du chanteur qui, à la fin du morceau, alors qu'il répète une fois encore à quel point ce monde est merveilleux, a un rictus terrible, qui en dit long sur ce qu'il pense vraiment de l'ironie de la situation ! J'ai vu ce film des dizaines de fois et ce rictus me bouleverse à tous les coups. Satchmo : vieux hippie en smoking chantant les fleurs et l'amour en pleine boucherie vietnamienne (voir aussi ci-dessus l'anecdote de Nixon-la-Mule dans le paragraphe consacré au caractère politiquement incorrect du jazz).

Exemple 7 — Soul : l'âme rebelle

Dans les années '40, les jeunes Noirs insensibles aux charmes complexes du be-bop plongent tête baissée dans une nouvelle forme de jazz, quasi exclusivement noire et ultra dansante, mêlant le swing, le boogie-woogie, le blues et le jump de Louis Jordan : ce nouveau style prendra en 1949 le nom générique de Rhythm'n Blues et aura comme chantres des chanteurs tels que Ray Charles. Après avoir connu un succès

énorme sous ce nom tout au long des années '50, cette musique est rebaptisée soul dans la décennie suivante. D'une manière radicalement différente du be-bop ou du free-jazz, elle porte elle aussi en elle les aspirations, les espoirs et les révoltes de la communauté noire. Ainsi la chanson de Sam Cooke, *Change is gonna come* devient un symbole, dilué mais efficace, des mutations en cours. Le R'n B, s'il est joué par des musiciens noirs rassemble Noirs et Blancs dans des soirées folles où les policiers ont bien du mal à faire respecter la ségrégation qui veut que les salles soient partagées en deux. Après l'assassinat de Martin Luther King, James Brown, au diapason des émeutes de plus en plus nombreuses et virulentes, clame son appartenance à sa communauté à travers sa chanson *Say it loud, I'm black and I'm proud*, qui devient elle aussi une sorte de slogan rebelle. *Don't call me nigger*, précisent Sly and the Family Stone, proches des militants du Black Power et déterminés à l'action, fut-elle violente. Tandis que les Last Poets scandent *Wake up nigger* sur des rythmes qui annoncent l'émergence du rap.

Exemple 8 — Diplomatie bleue

On le verra bientôt (chapitre 3. *Who's afraid of the big bad jazz*), le jazz fait peur aux pouvoirs forts, aux dictatures. Ce qui n'empêche pas, au contraire, que cette musique que l'on tente dès lors d'interdire, résiste contre vents et marées au cœur même de ces régimes ou de l'extérieur lorsque les musiciens, à cause de leurs positions politiques ont été contraints à l'exil. Ainsi, dès 1963, exclu d'Afrique du Sud en pleine apogée de l'appartheid, le pianiste Dollar Brand (qui abandonnera bientôt ce nom pour celui d'Abdullah Ibrahim) utilise sa musique comme une arme tranchante contre le gouvernement sud-africain ; de même, quoique de manière moins ouvertement militante, le saxophoniste Gato Barbieri défend lui aussi son Argentine natale à travers son album *Third World* puis en intégrant à *Fenix*, les paroles de la chanson *El arriero* d'Atahualpa Yupanqui : « *Las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas* ». Brand et Barbieri se sont d'ailleurs associés fin des années '60 pour créer ensemble une musique libertaire et exaltante (cf. l'album *Confluence)*. Par ailleurs, à la

même époque, le contrebassiste Charlie Haden crée son Liberation Music Orchestra, formation dont le premier répertoire est composé de chants de la guerre d'Espagne — plus tard, il s'étoffera avec des chants révolutionnaires sud-américains, africains, etc.

Face aux conflits, y compris et tout spécialement face aux conflits qui semblent les plus inextricables pour le monde politique et économique, les musiciens de jazz aiment aussi à prendre position et à dénoncer par leur musique les absurdités de ces guerres. Réconcilier les extrêmes, se moquer des frontières et des barrières politiques, c'est bien la moindre des choses pour ces descendants d'esclaves que sont les jazzmen. Ainsi, et sans revenir sur les prises de position de certains musiciens au moment de la guerre du Vietnam par exemple, ou, plus tard, de la guerre du Golfe, on citera deux exemples qui confirment brillamment ce positionnement. Lors de la terrible guerre de Yougoslavie dans les années '90, le pianiste Bojan Zulfikarpasic mélange, dans ses albums, des thèmes d'influences serbes, croates ou bosniaques. Sans faire de vagues, il souligne ainsi la folie de ces conflits fratricides. Dans le même état d'esprit, mais avec un feeling militant autrement affirmé, le saxophoniste israélien et antisioniste Gilad Atzmon mettait un point d'honneur à composer les *line ups* de ses formations de manière à ce que s'y côtoient musiciens israéliens et palestiniens. Contesté et accusé plus tard d'antisémitisme, Atzmon frappait alors bien plus efficacement par cette volonté de rapprocher les deux factions par la musique que par les imprécations politiques qu'il lui arrivait de lancer lors de ses concerts. Car l'homme était aussi un théoricien, estimant que le jazz, malgré les tentatives de récupérations, restait un outil révolutionnaire :

> Le jazz est une vision du monde, une forme innovatrice de résistance. Selon moi, jouer du jazz c'est combattre l'ordre mondial du BBS (Bush, Blair, Sharon). C'est le moyen de tendre vers la libération tout en sachant qu'on ne l'atteindra peut-être jamais, de combattre le nouveau colonialisme américain. De dire ce en quoi je crois, de faire campagne pour la libération de mes frères palestiniens et

irakiens. Jouer du jazz, c'est suggérer une réalité alternative, me réinventer, être prêt à le faire jusqu'au bout.

Bojan Z et Gilad Atzmon ne sont que deux exemples parmi d'autres. Des exemples emblématiques de cette universalité du message véhiculé par le jazz, par-delà les notions de frontières. Et même si cette comparaison peut sembler déplacée, l'ampleur des conflits yougoslaves ou israélo-palestiniens n'ayant rien à voir avec les conflits communautaires de notre pays, il faut constater qu'au contraire de ce qui se passe dans tant d'autres disciplines, le monde du jazz en Belgique n'a que mépris pour les querelles linguistiques qui alimentent les medias et les cénacles politiques.

Exemple 9 — Si le rap excelle...

Préfiguré par divers moments de l'histoire du jazz (à commencer par les Dirty Dozens, ces joutes oratoires en vogue à la Nouvelle-Orléans et qui évacuaient la violence physique par l'injure entre clans), le rap apparaît au tout début des années '80 comme une nouvelle forme de blues urbain. C'est parce qu'on leur avait tout interdit, tout enlevé, sauf la voix, que les esclaves noirs avaient tout misé sur la voix, seul instrument qui restait à leur disposition. Et de même, c'est parce qu'on leur a tout enlevé et tout interdit (y compris les cours artistiques dans l'enseignement public) que les pionniers de la culture hip-hop vont parler, parler, encore et encore, rapper contre vents et marées et témoigner de ce qu'est leur vie. En phase avec la vie des jeunes Noirs dans les banlieues et en opposition au relatif désengagement de la génération attaché-caisse, le hip-hop est une des manifestations de la culture hip-hop, qui s'auto-définit comme « l'expression totale de l'art de la rue ». Souvent avec la collaboration de musiciens de jazz, (« Si le rap excelle, le jazz en est l'étincelle » dira MC Solaar dans À *dix de ses disciples)*, il réintroduit la révolte par le biais musical et fait un pied de nez violent à une société jugée responsable des drames du sida et du crack. Avant d'être lui-même récupéré par ce même système, comme le jazz l'a souvent été

avant lui. Mais jamais avec assez de force que pour le vider d'une substance rebelle qui finit toujours par réapparaître au prochain tournant. Les paroles de *The Message*, le titre phare de Grandmaster Flash, en 1982, reflètent cette réalité des banlieues déshéritées et menacées par le sida et le crack :

> Des bris de verre partout, ça pisse par terre, rien à foutre. L'odeur, le bruit, je supporte pas. Mais j'ai pas de fric, pas le choix. Ici des rats, là des blattes, des junkies dehors avec une batte. J'ai voulu m'arracher mais j'ai pas pu, un huissier avait saisi ma voiture. Faut pas me pousser, je suis à deux doigts de craquer. J'essaie de pas perdre pied. C'est la jungle parfois.

Can't trust, clame précisément le groupe Public Enemy, en écho aux déclarations aux limites de la paranoïa des chantres du hip-hop lorsqu'ils s'expriment sur le sida et la manière dont les Blancs ont créé le virus puis l'ont répandu dans la communauté noire :

> L'esclavagiste ne fera rien pour toi, il va pas t'éduquer ou quoi que ce soit. Tu t'attendais à quoi ? Tu ferais confiance à celui qui a violé ta grand-mère ?

Miles Davis, Max Roach, Branford Marsalis, Donald Byrd, puis dans leur sillage de très nombreux autres jazzmen feront appel au rap ou répondront aux invitations des rappeurs. Les relations avec le hip-hop participent à la revitalisation d'un jazz alors en phase de néo-classicisme (neo-bop) et lui rendent un tonus rebelle bienvenu.

Ces quelques paragraphes ne sont reproduits ici qu'à titre exemplatif, l'histoire des relations entre jazz et politique restant à écrire, je le répète. Dans le même ordre d'idées, il est également fascinant d'étudier la perception qu'ont du jazz pouvoirs forts et dictatures. Par la bande, cette approche confirme le « message » implicite contenu dans le phénomène jazz.

CHAPITRE 3

Who's afraid of the big bad jazz?

Jazz et dictatures. Voilà bien un sujet fascinant. Surtout par cette parenté de langage sur le jazz, qu'il s'agisse de dictatures «de droite» (fascisme, nazisme, franquisme) ou «de gauche» (stalinisme, maoïsme). Dans le chef de la plupart sinon de tous les représentants de pouvoirs politiques forts, le jazz suscite d'abord le mépris. Un mépris tantôt hautain tantôt agressif. Mais si on y regarde de plus près, on réalise aisément que, sous ce mépris, les pouvoirs forts semblent fondamentalement effrayés par le jazz, comme si cette «musique de nègres», à laquelle aucune valeur intrinsèque n'est reconnue, avait en elle de quoi remettre en question non seulement les dogmes musicaux, mais aussi et surtout les bases du pouvoir et de l'autorité sur lesquels leur régime est fondé. En conséquence de quoi le jazz se retrouve rapidement *musica non grata*, avec une virulence frôlant souvent le surréalisme. Chaque dictature a ses propres rituels face au jazz: ainsi, malgré leurs parentés, le nazisme hitlérien et le fascisme de Mussolini adopteront, malgré une position théorique semblable, une attitude bien différente (gestion des paradoxes, permissivité, etc.). La situation en Italie est particulièrement significative. En effet, jusqu'à l'instauration des lois raciales en 1937, le fascisme ne manifestait qu'un mépris distrait face au jazz: mieux, dans le cadre des théories futuristes qui avaient vu naître le fascisme, le jazz trouvait sa place jusque dans la

demeure du Duce, où les fils de la famille écoutaient avec passion les œuvres les plus strictement « noires » comme la musique jungle d'Ellington. Romano Mussolini allait d'ailleurs devenir un pianiste de jazz important après la guerre, une fois que l'ambiance se serait quelque peu apaisée. Les choses ont évidemment changé lorsqu'au futurisme, ouvert à l'art novateur d'où qu'il vienne, se sont substituées les thèses nationalistes : le jazz se trouvait dès lors hors champ. Dans les paragraphes qui suivent, nous prendrons pour exemples le statut du jazz sous l'occupation allemande, puis sous le système stalinien, pour évoquer ensuite l'histoire hallucinante d'un codicille ayant été successivement adopté par les deux régimes.

1. SWING TANZEN VERBOTEN

1940 marque le début d'une des périodes les plus paradoxales de l'histoire du jazz. Alors qu'on imaginait que le fait d'être privé du contact avec les États-Unis allait marquer sinon la mort, du moins un ralentissement conséquent des activités jazz dans les pays occupés, c'est exactement le contraire qui se passe : pendant cinq ans, le jazz connaît une étonnante croissance sous cloche. Le fait est d'autant plus incroyable que le jazz est théoriquement interdit par les Allemands, tout comme les danses qu'il accompagne. Un interdit qui explique sans doute en partie l'intérêt croissant que suscite le jazz. Musique de liberté, il est perçu en territoire occupé comme une sorte de musique de résistance à laquelle s'accrochent de plus en plus de jeunes. Écouter du jazz, c'est un peu tirer la langue à l'occupant. Comme le dit Albert Bettonville, parajazzique belge :

> Les gens avaient besoin de se défouler et en fait il n'y avait rien d'autre : ce n'est pas avec les marches bavaroises qu'on allait se défouler. Et puis le jazz c'était un peu comme un cri de liberté et le swing c'était le cri de la révolte. Nous n'étions pas résistants, mais nous avions ce cri.

En fait, il n'a pas fallu attendre le début de la guerre pour que le jazz soit mal vu ou interdit dans l'Allemagne d'Hitler. Le 12 octobre 1935, Eugène Hadamowsky, directeur de la radio, annonce :

> À dater de ce jour, je déclare qu'il est strictement interdit aux orchestres de jouer du jazz nègre sur les ondes de la radio allemande.

Dès la fin des années '30, à l'entrée de toutes les salles de danse, trône le désormais célèbre panneau apposé par la Reichskultuurkamer : « *Swing tanzen verboten* ». En 1938, un certain Buschman commet un texte qui résume de belle manière la rage anti-jazz du régime et donne une première indication quant aux raisons réelles de ce diktat :

> Nous n'avons aucune sympathie pour ceux qui veulent transplanter la musique de la jungle en Allemagne. Ici comme ailleurs, on peut voir des gens qui dansent comme s'ils souffraient de douleurs à l'estomac. Ils appellent ça du swing, ce n'est pas une blague. Ces gens sont mentalement retardés. Seuls les nègres au fond de leur jungle peuvent s'agiter ainsi. Or les Allemands n'ont pas de sang nègre en eux. L'expansion de la fièvre nègre doit cesser ! Nous ne sommes pas prudes, au contraire. Tout le monde doit pouvoir se détendre après avoir travaillé au service de la grandeur du Reich. Nous n'avons pas peur de dire oui à la vie [...]. Certains préfèrent le cinéma, d'autres l'opéra, d'autres encore le théâtre. On peut comprendre qu'un jeune homme veuille sortir et danser avec sa petite amie. Très bien. Mais il y a des limites. Les impresarios qui proposent des orchestres swing devraient être bannis de la profession. Les orchestres qui jouent hot, crient avec leurs instruments, se lèvent pour prendre leur solo et autres pratiques du même genre, doivent disparaître. La musique nègre doit disparaître.

Un texte qui mériterait une analyse détaillée. Et ça continue : en mai 1938, le Docteur Hans Ziegler, conseiller d'État et Directeur des Théâtres, organise à Dusseldorf une exposition intitulée *Entartete Musik*, consacrée à dénoncer l'art décadent. Si la musique est visée à travers le jazz, elle n'est pas la seule. À propos de peinture, Hitler n'a-t-il pas déclaré en 1937 qu'il en avait assez d'entendre parler de la liberté de l'art. Il s'étonnait de ce que les artistes soi-disant avancés de son temps peignent « des champs en bleu, le ciel en vert et les nuages en jaune souffre ». Et il ajoutait : « De deux choses l'une, ou

bien ce sont des aveugles congénitaux — et il faut les enfermer; ou ce sont des fumistes — et l'on doit les mettre en prison. » (cité in *Le Monde*, 10/04/93). Lors de l'exposition *Entartete Musik*, Goebbels prend la parole et se réjouit de ce que, grâce au national-socialisme « les artistes se trouvent devant un art pur et non falsifié ». L'épuration, sur le plan musical, comprend les musiques atonales (considérées comme bolchéviques), la musique sérielle, le jazz nègre, la musique tzigane, et la musique due à des auteurs juifs.

Cette situation, dont les jeunes Allemands furent les premières victimes (ce dont témoigne le superbe film de Thomas Carter, *Swing Kids*, en 1993), est évidemment reproduite à l'identique dans les pays occupés. Officiellement, ce n'est pas le jazz en tant que tel qui est interdit, mais, comme l'avait précisé le manifeste de 1938, la musique juive et américaine : le résultat pourrait être le même puisque le jazz est dans son immense majorité une musique américaine et que la plupart des standards sur lesquels improvisent les musiciens sont dus à la plume de compositeurs juifs (Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, Jerome Kern, etc.). Mais, sans même parler de la clandestinité, cet obstacle sera aisément contourné par les jazzmen européens : ils savent qu'on peut faire du jazz sur n'importe quel matériau, et de toute manière, pour jouer du jazz américain incognito, il suffit de changer les titres : *Lady be good* devient *Les Bigoudis* et l'affaire est dans le sac. Les Allemands n'y voient que du feu, et parmi eux, ceux qui sont capables de remarquer la chose sont amateurs de jazz et ferment donc les yeux la plupart du temps. Pour contourner l'interdit de la danse, on trouve aussi la parade : il suffit d'engager un professeur et de transformer les soirées dansantes en pseudo-cours de danse. La répression existe néanmoins. En Belgique, en 1943, la direction de l'INR passé sous tutelle allemande, convoque Stan Brenders, chef de cet orchestre, et lui rappelle vertement qu'on n'est pas à Harlem et que « la musique décadente des Juifs et des nègres est interdite ». Dans le journal *Volk en Staat*, on peut lire :

> Brenders joue beaucoup trop dans le style nègre. Dans l'Europe de l'ordre nouveau, il ne peut, il ne doit pas y avoir de place pour cette musique de tam-tam décadente,

judéo-nègre. Il serait grand temps qu'à Radio Bruxelles, on mette fin à ces agissements.

La réalité dépasse souvent la fiction. Ainsi, la Kultuurkamer interdit d'improviser plus de quatre mesures! Un interdit évidemment impossible à appliquer et qui évoque les règles du codicille dont nous parlerons plus loin. Il n'empêche que, si le jazz connaît d'une certaine manière « un âge d'or » (une étude d'André Lange démontre qu'on n'a jamais enregistré autant de disques de jazz en Belgique que pendant la guerre), la vie n'est pas toujours rose pour les musiciens: humiliations, déportations, travail obligatoire — puis au terme de la guerre, règlements de comptes, justifiés ou non. Elle n'est certes pas rose non plus de l'autre côté du monde idéologique.

2. LES JAZZMEN AU GOULAG !

En Union Soviétique, on assiste d'abord à une sorte de yo-yo quant à la vision du jazz: d'abord accepté comme « musique populaire », le jazz est rapidement rejeté et donne lieu à une authentique chasse aux sorcières égale sinon supérieure à celle de l'Allemagne hitlérienne. Le musicologue et ami de Chostakovitch, Lev Lebedinsky a donné le ton lors d'une conférence internationale sur la musique:

> Le fox-trot, c'est la musique et la danse de la petite bourgeoisie de l'époque des guerres et des révolutions qui reflète la conscience de l'homme devenu esclave du capital: il reflète également l'opposition des exploiteurs à la révolution prolétarienne, opposition qui se manifeste encore avant l'abolition du capitalisme au moyen de l'influence sur la petite bourgeoisie et de certaines couches de la classe ouvrière. C'est notamment dans cette influence sur la conscience de la petite bourgeoisie que réside le sens principal de l'énorme propagation du fox-trot dans les pays capitalistes.

Précision importante: à un moment de sa vie, Lebedinsky a été agent de la police secrète bolchevique. De ce côté aussi, la réalité dépasse souvent la fiction. Ainsi, non seulement on a vu des jeunes renvoyés de leur école parce qu'ils écoutaient des disques de jazz, des amendes dressées

pour possession de disques de jazz, mais on a vu aussi le saxophone mis à l'index et ses interprètes tenus de se reconvertir au hautbois (une œuvre de Prokofiev fut d'ailleurs interdite parce qu'elle nécessitait l'intervention d'un saxophone). Valentin Parnakh, souvent considéré, à tort ou à raison, comme le fondateur du jazz russe, fut arrêté pour avoir « dépassé son quota de syncopes ». On raconte même, mais je n'ai pas trouvé de source historique le confirmant, que Staline aurait à une certaine époque interdit de prononcer le mot « jazz ». Un proverbe ne disait-il pas : « Qui aujourd'hui fait du jazz, demain trahira sa patrie ? ». Et la palme revient peut-être à Maxime Gorki qui, dans son essai *Sur la musique grossière*, écrivit :

> Quand on écoute ces plaintes quelques minutes, on ne peut s'empêcher d'imaginer un orchestre d'obsédés sexuels dirigés par un étalon humain qui brandit un énorme membre.

Nous reviendrons sur cette phrase et sur ce qu'elle sous-entend des raisons réelles pour lesquelles le jazz est aussi mal vu des régimes autoritaires. Mais il faut d'abord préciser qu'au-delà des décisions surréalistes, les choses tournaient parfois très mal pour les musiciens ou les amateurs de jazz récalcitrants : ainsi, après avoir fui la Pologne occupée par l'Allemagne nazie, le trompettiste Eddie Rosner fait un séjour prolongé au Goulag, où il trouve néanmoins l'énergie de former un orchestre de jazz. Il faut préciser que Rosner est musicien de jazz mais également… juif : un cumul particulièrement dangereux en ces temps, d'un côté comme de l'autre.

3. PRÉTEXTES ET CODICILLE

Les raisons le plus souvent invoquées pour justifier cette malveillance à l'égard du jazz sont d'ordre racial ou liées aux idéologies de bloc. Pour le régime hitlérien, le jazz est une musique de nègre ; ses compositions sont le plus souvent dues à des compositeurs juifs ; et, surtout après Pearl Harbour, le jazz est considéré comme le symbole de l'Amérique décadente. Parallèlement, en URSS, le jazz est vu comme une musique bourgeoise, qui a perdu le contact avec l'âme du peuple ; il est le fruit de compositeurs juifs (là, tout

le monde est d'accord); et le symbole de l'Amérique et donc du capitalisme. Des raisons pas si éloignées finalement, mais qui ne représentent sans doute que la face émergée de l'iceberg. Certaines des citations reproduites ci-dessus laissent en effet supposer que sous ces prétextes se trouvent des raisons plus profondes touchant à la vision du monde, de l'homme, du pouvoir, de la morale, de la place du corps, du sexe etc. Et revoici les paradigmes. Par ailleurs, même en dehors des dictatures, le jazz a bien souvent suscité ce genre de réactions. Les coupures de presse relatives au concert de Louis Armstrong en 1934 et reprises en ouverture de ce livre sont significatives. Et dès son arrivée chez nous, la nouvelle musique est considérée comme une musique de sauvage. En 1925 déjà, on pouvait lire dans *La Revue Musicale* cette phrase sans équivoque :

> Il faudrait interdire le jazz comme la morphine ou la cocaïne, cette musique ne pouvant que dégrader le goût et le moral du public.

Mais le plus bel exemple de délire mis en place par les pouvoirs forts — et le plus significatif des paradigmes en jeu — est celui d'un codicille qui va passer d'une dictature à l'autre le plus naturellement du monde et dans lequel il apparaît évidemment que les raisons invoquées pour le rejet du jazz ne sont que des prétextes. Édité initialement par l'autorité allemande en Tchéquie, ce « recueil de recommandations liées au jazz » est repris sous forme de nouvelle (évidemment censurée) par l'écrivain tchèque Josef Skvorecky. Une fois le régime renversé et le système communiste mis en place, le jeune cinéaste Milos Forman en fait un projet de film (nous sommes alors en 1958 et son premier long métrage — *L'as de pique* — sortira en 1963 seulement) mais il se voit bloqué par un veto du président Novotny : c'est qu'entre-temps, le codicille a été adopté presque tel quel par le nouveau régime ! Mais que contient donc ce fameux « décalogue anti-jazz » ? On y trouve deux « familles » de restrictions et d'interdits. La première famille touche aux instruments et à la manière de s'en servir. Les saxophones sont considérés comme étrangers à l'âme allemande/russe et il est recommandé de les remplacer par des instruments nobles comme

le violoncelle ou le hautbois. Les petites percussions, cloches et cie sont également mises à l'index. La contrebasse et le violon seront impérativement joués à l'archet, le jeu en pizzicato étant jugé indécent. La voix ne peut être utilisée comme un instrument: pas de scat donc. Pas non plus de breaks de batterie de plus d'1/2 mesure (!) sauf dans le cas de marches militaires. Pas davantage de sourdines pour les cuivres, ces sourdines qui « défigurent le son noble des instruments en hurlements judéo-maçonniques ». La deuxième famille, plus instructive encore, s'attaque au répertoire et au type de compositions. Le codicille prévoit qu'un répertoire de concert ne peut jamais contenir plus de 20% de morceaux de type fox/swing. Il prévoit aussi — et on plonge plus profondément encore dans le délire — un maximum de 10% de syncopes par composition, le reste devant être écrit en legato naturel. C'est que syncopes et riffs sont « la voie ouverte vers l'hystérie et les bas instincts ». On préférera les tonalités majeures, porteuses de joie de vivre plutôt que les tonalités mineures évoquant « la morosité juive ». De même, on choisira les tempos vifs, les tempos lents et le blues en particulier étant porteurs de lascivité: toutefois, les tempos en question ne seront pas non plus « trop vifs », l'idéal étant un « allegro raisonnable »: au-delà, on risque de tomber dans les « débordements négroïdes du type jazz hot ». Inutile de préciser que les improvisations débridées sont condamnées elles aussi. Bref, un texte qui aurait toutes ses chances dans un concours de délire surréaliste. Mais qui, par ailleurs, nous en dit énormément sur les motivations réelles de ses auteurs et surtout de ses commanditaires. Les raisons touchant à la race, à l'ethnie, à l'appartenance politique ont certes leur importance, mais elles semblent secondaires par rapport aux vrais enjeux: la peur maladive de l'excès, la hantise de la liberté individuelle autant que de la force tranquille de la solidarité, l'adoration radicale de la hiérarchie et de l'équilibre, le culte du dogme, la haine de la différence, l'attrait de la pensée unique. Autant de paradigmes que va confirmer l'analyse des caractéristiques musicales du jazz: on comprendra mieux dès lors pourquoi le jazz fait tellement peur non seulement aux dictateurs mais aux gens de pouvoir d'une manière générale.

CHAPITRE 4

Paradigmes bleus

Au-delà de la fonctionnalité dont il a été question dans le chapitre précédent, les principales caractéristiques du jazz — à une exception près (le swing, d'origine ouvertement métissée) — sont liées aux africanismes présents dans le jazz. Ce sont par ailleurs ces africanismes qui sont prioritairement condamnés par les pouvoirs autant que revendiqués par les rebelles bleus. Nous passerons en revue — sans prétendre à aucun moment épuiser le sujet — la place et la qualité du rythme (et corollairement le rapport à la transe), le traitement du timbre, l'improvisation, le *call and response*, les *blue notes*, pour terminer, par ce phénomène inséparable du jazz quoique moins ombilicalement liée à l'Afrique, le swing.

1. AFFIRMATION DU RYTHME ET POLYRYTHMIE

Sans rythme, pas de musique. La mélodie elle-même est en somme une variation rythmique enrichie par les différences de fréquence et par les combinaisons de timbres. Les grands compositeurs classiques européens étaient certes de grands manipulateurs de rythmes (sans quoi leur musique eut été soporifique et inconsistante) ; il reste que dans la conception musicale qu'ils nous ont léguée, le rythme est plus souvent suggéré qu'appuyé comme il l'est dans le jazz. Ainsi, les instruments de percussions n'occupent qu'une place subalterne dans l'orchestre classique. Absents dans la musique de

chambre et dans l'essentiel de la musique concertante, ils se réduisent, au sein de l'orchestre symphonique, aux timbales et au triangle, dont le rôle est avant tout figuratif — installation ou accentuation d'une ambiance ou d'un climat, structuration d'un crescendo, amplification d'un effet dramatique. Jamais les percussions classiques ne marquent la pulsation rythmique à proprement parler (le *beat* du vocabulaire musical anglo-saxon, qui, singulièrement, n'a pas de réel correspondant en français). Comme si le caractère plus physique, plus charnel du rythme pur (et par là même de la respiration, de la transpiration, bref de tout le rapport au corps) était par trop indécent. Il est vrai que la musique occidentale — la musique savante en tout cas — aura longtemps pour ambition de transporter l'auditeur dans un univers de beauté intellectuelle et spirituelle : une forme d'élitisme esthétique qui en croise volontiers une autre, d'ordre social ou socio-politique. Dans cette musique de l'esprit, le rythme est toujours présent bien sûr, mais le pur esprit des mélomanes est prié de le deviner sous la discrétion qui le dissimule ou le soustrait à l'audition : l'émotion sera chaste ou ne sera pas : il y a du politiquement correct avant l'heure dans cette étonnante pudeur rythmique. Si les compositeurs romantiques se sont, dans leurs œuvres symphoniques surtout, montrés plus audacieux sur ce plan, c'est parce que leur philosophie les prédisposait à étaler davantage leurs sentiments. Mais ce n'est qu'au cœur d'un XXe siècle bien implanté, et le plus souvent sous l'influence directe ou indirecte du jazz ou de ses avatars, que certains compositeurs ouvriront enfin, quoiqu'encore fort timidement, les portes de la musique dite « sérieuse » à la lisibilité rythmique. Même la musique contemporaine, qui utilise beaucoup plus ouvertement les instruments à percussions, se refuse le plus souvent à marquer le *beat*, sans doute jugé propre aux musiques populaires. Les musiques populaires européennes se montrent sans doute plus « impudiques », multipliant les instruments de percussions et confiant volontiers aux claviers, guitares, etc., des motifs rythmiques affirmés. Mais à quelques exceptions près (certaines traditions musicales d'Europe de l'Est, moins soumises au diktat du « cœur » occidental européen), le rythme martelé dans ces

musiques est le plus souvent un rythme simple, voire simpliste (à 2, 3 ou 4 temps). Ce qui nous amène à une deuxième réflexion liée au rythme.

Au contraire de ce qui se passe dans la musique occidentale, savante ou populaire, dans le jazz comme dans les traditions musicales africaines, le rythme non seulement occupe une place centrale et constamment affirmée, mais il s'avère d'une richesse incomparable : aux rythmes simples européens, font place des conceptions polyrythmiques souvent ultra-complexes. Ce n'est pas un hasard si la musique européenne d'avant le jazz ne connaît pas la *batterie*, instrument polyrythmique par excellence, inventé au début du siècle par les premiers jazzmen, au moment où les orchestres ambulants se sédentarisent pour se fixer dans les lieux de plaisir : plus besoin dès lors d'un musicien pour tenir la grosse caisse, d'un autre pour la caisse claire et d'un troisième pour les cymbales : le batteur sera le maître des rythmes. Si la manière avec laquelle le rythme s'affiche jette d'emblée un discrédit sur le jazz, la polyrythmie, avec laquelle nos oreilles occidentales ne sont pas familiarisées, tend à nous le rendre étrange/étranger, voire à jeter le doute sur sa crédibilité (ce que notre supériorité occidentale ne comprend pas, elle le condamne volontiers comme erreur de goût ou comme erreur musicale tout court). Or, notre manque de familiarité et de disposition à la polyrythmie saute aux yeux et aux oreilles dès qu'on y prête un tant soit peu d'attention. Un petit exercice basique prouve avec force notre carence en ce domaine : frapper d'une main un rythme à deux temps (1-2, 1-2, 1-2…) ne nous pose guère de problème : frapper de l'autre un rythme à trois temps (1-2-3, 1-2-3, 1-2-3…) pas davantage ; mais lorsqu'il s'agit de jouer les deux simultanément, de manière à ce que les « 1 » coïncident, rien ne va plus. Jouer/penser « deux » et « trois » simultanément semble hors de portée de la majorité d'entre nous : « deux » et « quatre », « trois » et « six », oui, pas de problèmes, car on reste dans la division mathématique et rationnelle qui règle notre vie toute entière ; mais « deux » et « trois », ça cale, car nous sortons de la division rationnelle (2/3 = 0,66666…) et cela non plus n'est pas politiquement correct au sein d'un cosmos encore marqué, par-delà la révolution scienti-

fique du XVIII[e] siècle (Galilée, Copernic, Newton...), par l'ordre grec et chrétien. Ce petit exercice est pourtant le plus élémentaire et le plus basique qui soit : notre blocage face à ce b.a.ba nous laisse perplexe lorsqu'il s'agit d'imaginer le simple travail quotidien du batteur de jazz, dont les quatre membres sont censés dessiner des figures rythmiques différentes et presque toujours en termes de polyrythmie (essayez ne serait-ce que d'imaginer la possibilité de marquer « deux » d'un pied, « trois » de l'autre, « cinq » d'une main et « sept » de l'autre). Le blocage est évidemment culturel (voire idéologique), et il suffit pour s'en rendre compte d'observer le naturel et la facilité avec laquelle les enfants africains ou noirs américains résolvent ces problèmes de polyrythmie. Et, contrairement à ce qu'écrivirent avec légèreté quelques-uns des premiers historiens du jazz, la génétique n'a évidemment rien à voir là-dedans. Par ailleurs, la pratique de la polyrythmie joue aussi un rôle décisif, on le verra, dans la problématique du swing : la superposition, la contradiction, la résolution des rythmes explique en partie cette rondeur et cette élasticité qui en sont une résultante partielle. Visionnaire comme il peut l'être à ses heures, Bernard Lubat souligne le caractère « poétique » de ce rythme résultant :

> Pour moi le jazz c'est aussi une relation poétique avec le rythme. Il peut être rond, carré, de toutes formes, mais il assure le continuum de la narration. Il rebondit, il s'échappe sans qu'on puisse l'attraper, telle une truite au fil de l'eau. Les musiques qui n'offrent pas ces rebonds m'intéressent moins. Quelles que soient leurs qualités esthétiques elles ne portent pas les clefs de la vie qui court.

On reviendra sur cette notion elle aussi visionnaire de « la vie qui court ». Et tant qu'à parler de problématique culturelle, on peut aussi signaler dès maintenant que les notions de rythme et de polyrythmie sont également de nature à instaurer un rapport à la transe, dont nous reparlerons plus en détail plus loin (4.5. Call and respons, communication, transe). Par ailleurs, en termes de paradigmes, on retiendra que cette rupture marquée par le jazz face à la tradition occidentale illustre la mise en avant de la composante

rythmique et suppose dès lors une acceptation et une valorisation du corps et de la chair, parallèlement à celle de l'esprit et ce sans soumission de l'une à l'autre; et que la polyrythmie illustre quant à elle le passage d'une pensée « simple » (avec pour limite la pensée unique) à une pensée « complexe » ouverte aux notions de rétroactions, d'émergence, de désordre organisateur, de non-rationalité, etc.

2. TRAITEMENT DU TIMBRE

Une autre différence de taille entre le jazz et la musique occidentale réside dans la manière dont est traité le timbre sonore (de la voix, de l'instrument). Dans un numéro de *La Revue Musicale*, en 1934, le critique Blaise Pesquine reproche aux « Nègres » d'utiliser pour l'extériorisation de leurs sentiments,

> [...] un grand nombre de procédés qui n'ont rien à voir avec la musique et que les musiciens de jazz n'hésitent pas cependant à employer. Le moyen le plus évident est de s'efforcer de reproduire avec l'instrument l'expression de la voix humaine sanglotant ou riant. L'abus de ce déplorable procédé est constant: or, il est beaucoup trop littéral pour avoir sa place dans la musique; il est souvent déplaisant et disgracieux pour ne pas dire choquant pour les Européens ».

Il met en fait le doigt sur une autre différence fondamentale entre le jazz et la musique classique occidentale. En effet, qu'apprend-on dans nos écoles de musique à un étudiant qui veut étudier le saxophone, la trompette, le violon, le chant? À obtenir un son bien précis: celui prévu par le facteur de l'instrument. Un son lisse, pur, sans bavures, sans « grain », sans vibrato excessif: une sorte d'étalon sonore, quasi identique pour tous, et marqué du sceau de la mesure et de la réserve. Une quête esthétique de la perfection — en tout cas de la vision idéologique qu'en a l'Occident. À l'inverse, en Afrique, puis dans le jazz, chaque instrumentiste a à cœur de *triturer le son* de toutes les manières possibles et imaginables, afin de rendre sa sonorité personnelle et expressive. Les deux termes ont leur importance et sont complémentaires: c'est l'expressivité qui donne au son sa personnalité, et corollairement,

le caractère unique et personnel du son assure son expressivité. Une pratique dont l'origine est évidemment et naturellement vocale — comparez ne fut-ce qu'un instant le timbre d'un chanteur d'opéra ou d'une chanteuse de bel canto à la voix rauque d'un Louis Armstrong ou d'une Billie Holiday et vous comprendrez de quoi il retourne. Par la suite, les instrumentistes accumulent les tentatives de *vocalisation*, histoire de se façonner leur propre *voix* et de tirer de leur instrument un panel d'effets comparable à celui qu'offrent les cordes vocales. Tous les moyens sont bons : vibratos amples, faux doigtés, effets de souffle, claquements de langue, grognements (*growl*), utilisation de sourdines. Dès lors, avec un petit peu d'entraînement, l'amateur de jazz peut reconnaître après quelques notes tel ou tel soliste, et ce rien qu'à travers sa sonorité. Un des plus beaux exemples nous est fourni par les grands saxophonistes ténors qui ont *fait* l'histoire du jazz : au gros son plein et vibrant de Coleman Hawkins succède celui, fragile et bouleversant de Lester Young, puis celui, costaud et syncrétique de Sonny Rollins, celui, mystique et revendicateur, de John Coltrane, grand triturateur de son devant l'éternel, et encore celui, gras et généreux de l'Argentin Gato Barbieri ou celui, glacial et torride à la fois, du Norvégien Jan Garbarek.

Cette vocalisation commence logiquement par contaminer les souffleurs, dont la bouche, en contact direct avec l'instrument, agit sur la production du son : les trompettistes et les trombones ellingtoniens de la période jungle, Bubber Miley et Cootie Williams en tête en sont les exemples les plus évidents. Mais elle finit par toucher *toutes* les catégories instrumentales : ainsi, depuis la haute époque du blues rural, les guitaristes utilisent doigtés spéciaux et gadgets divers afin de fabriquer/trafiquer leur sonorité : le plus ancien de ces gadgets est sans doute le bottleneck, *cul de bouteille* que les guitaristes enfilent sur un de leurs doigts et font glisser sur les cordes. À l'heure de l'électricité, alors que le risque est grand de dépersonnaliser le son de la guitare (les doigts ne produisant plus le son en direct, mais à travers tout un système de câblage et d'amplification), les pédales d'effet — wah wah, distorsion, phasing, delay — viennent relayer les processus

ancestraux. La vocalisation touche même un instrument en apparence aussi « intrafiquable » que le piano : par un travail combiné des pédales de réverbération ou de sourdine, de doigtés peu orthodoxes et de voicings serrés, un soliste comme Thelonious Monk parvient à rendre sa sonorité proprement inimitable. Plus tard, Fred Van Hove et les pianistes *free* donneront au piano préparé une force expressive étonnante. Les batteurs de jazz accordent eux aussi un soin tout particulier à la personnalisation du son d'ensemble de leur set de percussion et certains n'hésitent pas à cranter ou à trouer leurs cymbales, toujours à la seule fin de la faire sonner *autrement*. Et que sont les grands arrangeurs et concepteurs d'univers sonores comme Duke Ellington, Gil Evans ou Charles Mingus sinon de grands manipulateurs de sons et d'immenses alchimistes accouchant d'une *Gestalt* irréductible à la somme des timbres qui la composent ?

Cette personnalisation du timbre valorise autant que faire se peut l'expression individuelle et se présente comme une véritable apologie d'une approche individualiste œuvrant au service de la collectivité. Car la somme d'efforts portés individuellement sur les sonorités, loin de gâcher la musique, la *nourrit* littéralement. On comprend aisément ce que ce type de démarche peut représenter, transposé en terre idéologique : aux paradigmes du conformisme, du modèle, de l'étalon, du clonage, se substitue de manière lumineuse celui du respect de la différence. Mieux, de la valorisation de la différence, considérée non plus comme un danger, mais comme un *bonus* au service de la collectivité — qui, elle-même, revalorise en retour chacune des sonorités. En outre, les critères usuels définissant le « beau » cèdent le pas aux urgences de l'expressivité, ouvrant ainsi les vannes à autant d'univers et de possibles jusqu'alors inexplorés.

> L'art musical négro-américain a apporté un véritable renversement des valeurs : à la musique européenne qui fait passer l'expressivité après la beauté — fonction supérieure de l'édifice esthétique — il s'oppose en proposant une hiérarchie contraire. Il tend à confondre expressivité et beauté
>
> Alain Gerber

3. LE RÈGNE DE L'IMPROVISÉ

On le sait, le jazz est une musique centrée sur l'improvisation — une pratique qui, si elle existe dans l'univers musical occidental (Bach et Beethoven étaient, dit-on, de grands improvisateurs), n'y a jamais obtenu ses lettres de noblesse. L'improvisation — qui peut être vue, on l'a dit, comme une composition « dans l'instant », est même à l'origine d'un curieux blocage chez certains musiciens classiques chevronnés. Ainsi, s'il existe des œuvres classiques contenant des cadences à improviser, les spécialistes nous confirment que, si quelques musiciens jouent le jeu et improvisent vraiment ces cadences au moment du concert, la plupart les écrivent. Ils apportent donc bien leur pierre à l'édifice mais semblent oublier qu'écrire une improvisation, revient à nier le processus même d'improvisation. Le blocage existe d'ailleurs dans l'autre sens: jusqu'aux années '70, monter sur scène avec une partition était jugé ringard par le milieu jazz. Et lorsqu'on montrait une partition au grand guitariste belge René Thomas, il s'exclamait, lui qui pouvait jouer d'oreille des choses bien plus complexes :

> Hola, ça doit être difficile, il y a beaucoup de points noirs !

Ces blocages sont évidemment d'origine culturelle. Nous appartenons à une culture de l'écrit. L'ensemble de notre corpus culturel (histoire, techniques, musique...) se transmet par l'écrit. Ce qui suppose un attachement à la « lettre » autant qu'à l'esprit de la chose à transmettre. Le système sophistiqué d'écriture grâce auquel les œuvres du passé restent vivantes aujourd'hui a permis de « congeler » la musique bien avant l'apparition de l'enregistrement audio. Il nous permet de rejouer ou de réentendre la musique telle que l'a conçue le compositeur, il y a des centaines d'années : le tempo, la métrique, les tonalités, les notes bien sûr, leur durée, mais aussi leur intensité, leur mode d'attaque, ainsi que — quoique de manière moins rigoureuse — le *feeling* général de l'œuvre ou du mouvement *(andante furioso, adagio ma non troppo...)*. On retrouve ici cette « dictature » du compositeur évoquée plus haut. Certains spécia-

listes de la musique baroque s'attachent même à jouer celle-ci sur des instruments d'époque, de manière à rester plus fidèles encore à l'esprit initial. L'interprète — qui doit évidemment avoir une maîtrise parfaite de son instrument et connaître les moindres arcanes de la notation musicale — s'efface devant le génie du compositeur : il s'attache à *restituer* plutôt qu'à créer — même si, à ce stade, la restitution s'apparente à une forme de création. En jazz, au contraire, c'est le compositeur qui s'efface derrière l'interprète, lequel a toute liberté de respecter, de transcender, mais aussi de nier, de transgresser, de retourner comme un gant, l'esprit original de la composition — ainsi de Fats Waller transcendant sur le mode humoristique les chansonnettes les plus ringardes de Tin Pan Alley, de John Coltrane transformant la comptine de *La mélodie du bonheur* en une œuvre puissante réinventée à chaque concert (*My favorite things*), ou de Martial Solal improvisant une œuvre complexe et lumineuse sur la mélodie d'*Il était un petit navire*. Une conception dont l'origine est évidemment à chercher dans les racines partiellement africaines du jazz : en effet, la civilisation africaine n'est pas, comme la nôtre, basée sur une transmission écrite du savoir, mais sur une transmission orale. Qu'il s'agisse d'histoire, de religion, de techniques ou de musique, les griots sont les garants de cette transmission de génération en génération. Et en l'absence de textes codifiés, ils s'octroient une relative liberté dans la manière de *dire* le savoir : loin d'être rivés à la lettre, ils respectent l'esprit mais s'autorisent — ou se font un devoir — d'apporter leur pierre à la transmission, à travers une couleur personnelle, un commentaire en phase avec l'évolution du groupe, etc. En un mot, ils se permettent d'improviser — ce qui, de notre point de vue occidental, semble une authentique atteinte à la « vérité ». Définir ce qu'est la vérité nous emmènerait trop loin : nous pouvons par contre interroger cette notion d'improvisation et la manière dont elle s'est imposée dans le jazz.

Que signifie au juste « improviser » ? L'étymologie nous rappelle que le verbe latin *providere* signifiait prévoir et donc que ce qui est « im-provisus » est en fait quelque chose de « non prévu ». Est-ce à dire pour autant qu'improviser revient à jouer n'importe quoi ? Non, bien sûr.

Dans les cas extrêmes et singulièrement dans le free-jazz des années '60, l'improvisation libre et radicale a pourtant été sollicitée, au diapason des mouvements libertaires de l'époque. Certains musiciens, qui ne peuvent être soupçonnés de malhonnêteté intellectuelle (Ornette Coleman, Keith Jarrett, Joachim Kuhn) iront jusqu'à préférer à leur instrument de prédilection, dont ils connaissent à fond la technique et sur lesquels ils improvisent avec aisance et virtuosité, des instruments qu'ils connaissent mal — Ornette s'attaque au violon, Jarrett et Kuhn au saxophone. On peut discuter à l'envi des résultats, mais l'intention, ici encore liée à l'air du temps, est de tout faire pour éviter les automatismes et de retrouver un sens instinctif et plus radical de l'improvisation (et du timbre d'ailleurs). Défenseur de l'improvisation totale, Yves Buin affirme que :

> [...] le n'importe quoi ne conduit jamais n'importe où, et toujours quelque part. Ceux qui manient, même de loin, les associations libres, découvrent très vite qu'elles sont, dans leur nécessaire banalité, la voie royale qui va au cœur de l'être.

Il reste que cette radicalité ne concerne qu'une petite partie de l'univers jazzique. Dans l'immense majorité des cas, l'improvisation jazzique est une improvisation cadrée : elle s'effectue dans le cadre d'un canevas (harmonique, rythmique...) plus ou moins serré selon les périodes. Non seulement le jazzman se doit de respecter quelques prérequis (le rythme, la métrique, le tempo, la tonalité, le nombre de mesures) mais il se réfère également à une trame harmonique, représentée par une grille d'accords. Et ce même si à partir d'une certaine période, on se permet de (ou, comme dans le cas des griots, on s'oblige à) jouer *out* (c'est-à-dire à l'encontre des cadres) pour mieux résoudre, au bout d'un nombre donné ou non de mesures, la tension qui résulte de cette prise de liberté avec le cadre. Et de toute manière, jouer volontairement *contre* un cadre, c'est encore en tenir compte.

Au fil de l'histoire du jazz, le rapport à l'improvisation va évoluer. L'improvisation apparaît dans le jazz de la manière la plus naturelle qui soit : les souffleurs des premiers jazz bands ambulants, souvent d'origine modeste, ne savent que rare-

ment lire la musique et c'est donc d'oreille qu'ils reproduisent les airs qui font partie du répertoire des fanfares. Cette restitution est rarement la copie conforme de l'original, les musiciens noirs ne se gênant pas pour transformer la mélodie au passage, au gré de leur propre conception de la musique, mais aussi de leur ancestral passé africain (voir plus loin le paragraphe consacré aux *blue notes*, par exemple) : ces variations préfigurent la conception jazzique de l'improvisation. Laquelle, dans les premiers temps, s'effectue de manière collective et instinctive. Au début des années '20, les premiers grands solistes (Louis Armstrong, Sidney Bechet, Bix Beiderbecke) sortent l'improvisateur de l'anonymat relatif des collectives : d'essence *mélodique*, leurs improvisations ne s'éloignent jamais vraiment de la chanson initiale, dont les reliefs réapparaissent avec régularité. Plus tard, les solistes de la *Swing Era* (Coleman Hawkins, Roy Eldridge, Art Tatum, Lester Young) commencent à improviser sur les harmonies qui sous-tendent le morceau exécuté, créant carrément une nouvelle mélodie qui se substitue à l'ancienne — une pratique qui suppose des connaissances musicales plus approfondies, puisqu'à chaque changement d'accord peut correspondre le cas échéant un changement de tonalité. Avec le be-bop, l'improvisation *harmonique* se complexifie au gré des altérations et des 1 001 accords de passage introduits afin d'enrichir la trame de base (et, accessoirement, de décourager les importuns) ; avec le Coltrane de la fin des années '50, elle vire à la gymnastique cérébrale, une composition comme *Giant Steps*, jouée à un tempo d'enfer, changeant en effet de tonalité presqu'à chaque mesure ou demi-mesure. Conscients de l'impasse, Coltrane, Miles Davis, Bill Evans ou Charles Mingus plongent alors dans l'improvisation *modale*, qui se crée non plus au fil d'une jungle d'accords mais sur base d'échelles sonores (gammes) liées à un ou deux accords seulement (une approche d'apparence plus facile, mais qui demande au soliste de déployer des trésors d'imagination afin de rendre son discours varié et intéressant). Cette « simplification » harmonique se retrouve aussi dans l'évolution du hard-bop vers une musique funky plus dansante et dont la trame se limite parfois ici aussi à un ou

deux accords. Dans les années '60, le free-jazz évacue règles et repères et prône une improvisation libre de toute contrainte. Initiée par Lennie Tristano dès 1949, cette pratique sans filet demande aux intervenants une complicité et une empathie hors du commun, sans laquelle ne se déploie qu'un chaos dépourvu de sens et voué à court terme à l'ennui. La complicité est d'ailleurs une des clés de voûte de l'improvisation réussie, véritable création collective. Par la suite, d'autres techniques d'improvisation apparaîtront, réinventant, de Bill Evans à Brad Mehldau, le travail de trialogue du trio rythmique, mettant en place des codes de déroulement qui permettent d'éviter le caractère systématique de l'impro sur 12 ou 32 mesures, en ouvrant de larges plages à des séquences modales de durée définie ou non, à des moments d'impro libre, etc. De Coltrane ou Mingus à Aka Moon ou Steve Coleman, ces codes ne cesseront de s'affiner et d'enrichir le rapport entre l'improvisation et la composition.

Quoi qu'il en soit, l'improvisation choisit le risque à la sécurité de la partition — quitte à affronter, le cas échéant, la page blanche de son inspiration. Elle tourne le dos à l'excellence obligée et à la tolérance zéro de la formation classique, s'offrant le droit à l'erreur (un géant comme Miles Davis a parsemé sa discographie de couacs qu'il est presque toujours parvenu à valoriser en leur offrant le *prolongement* adéquat). De même, une technique instrumentale moyenne peut être compensée (voire transcendée, comme chez Monk) par une originalité forcenée. Comme en matière de traitement du timbre, l'esthétiquement et le politiquement corrects sont mis au rencart — cf. Coltrane, Ornette Coleman ou Eric Dolphy s'attirant les huées d'un public non préparé aux intervalles martiens et aux phrasés déjantés. En tout cela, le transfert idéologique et paradigmatique est une fois encore transparent. Plus fondamentalement, l'improvisation abandonne le *programme* au profit de la *stratégie*, la conduite adaptée n'étant plus celle qui obéit à une consigne ou à un code pré-établi mais celle qui, tout simplement, convient le mieux à la situation hic et nunc. Imprévisible, parce que tributaire de l'instant et de toutes ses composantes, l'œuvre impro-

visée propose un modèle architectural et comportemental hautement rétroactif, situé aux antipodes de la construction planifiée et codifiée. Improviser, c'est tourner le dos aux vieux modèles mésocosmiques déifiant l'Ordre absolu, et s'ouvrir aux horizons inouïs que nous révèle enfin désormais la science de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, ces horizons où le Désordre est lui aussi organisateur (*Order from Noise)* et où l'Ordre peut être synonyme de mort (*Noise from Order).* Enfin, improviser, n'est-ce pas aussi « prévoir l'avenir dans une quasi immédiateté », et s'attacher à réagir de la manière la plus pertinente qui soit aux défis qui se présentent ? Ici encore, le jazz offre sinon un modèle en tant que tel, du moins des pistes de réflexion qu'il serait absurde d'ignorer.

4. NOTES BLEUES

Le critique Blaise Pesquine, déjà cité, écrit, toujours dans *La Revue Musicale*, quelques phrases dans lesquels il se montre plus pertinent qu'en matière de timbre :

> Notre échelle de sons est strictement discontinue, cad que si deux notes séparées par un demi-ton vibrent l'une N fois par seconde et l'autre N', les notes comprises entre N et N' n'existent pas. Notre système de notation n'est pas apte à écrire autre chose que des tons et des demi-tons, et avec certains instruments à notes fixes, tel le piano, il est impossible de diviser le domaine sonore en fractions plus petites que le demi-ton. La musique nègre au contraire vit dans la continuité sonore. Le nègre, avant de poser une note, explore un domaine sonore continu avoisinant cette note

Et, sans toutefois mesurer les tenants et les aboutissants de sa réflexion, il précise : « C'est la raison pour laquelle le jazz paraît faux à nos oreilles habituées à une échelle de son discontinue ». Pour bien comprendre ces notions, il serait nécessaire de les resituer dans des théories très complexes liées à l'acoustique et qui nous emmèneraient bien trop loin. Les divisions de l'espace sonore en intervalles, gammes, échelles de sons, etc. varient selon les cultures. Elles se basent néanmoins, depuis la plus haute époque,

sur une observation de la nature *et* sur la mathématique. Afin de simplifier une réalité naturelle trop complexe, les théoriciens de la musique, à commencer par Pythagore en ce qui concerne la civilisation occidentale, ont décidé de « fixer » les choses, quitte à les fausser légèrement. En Occident, depuis l'époque de Bach, plus personne ne conteste la théorie (le choix) du clavier bien tempéré, divisant l'octave en sept notes et douze intervalles chromatiques ou demi-tons. En dehors de ces douze notes — celles que l'on peut jouer sur un piano –, pas de salut (c'est à cela que se réfère Pesquine). Au départ pourtant, les choses n'étaient pas aussi simples. Pythagore, convaincu que le cosmos répondait à des règles mathématiques claires et ordonnées, prend pour point de départ le son produit par des cordes de longueurs différentes : par rapport à la corde de référence, il observe qu'une corde à moitié plus petite génère une octave, une corde de deux tiers une quinte, une corde de trois quarts une quarte, etc. : partant des quintes qu'il apprécie, il les monte et les descend à partir du Re et obtient ainsi la gamme dorienne re mi fa sol la si do re. Un modèle d'équilibre puisque les deux demi-tons (mi-fa et si-do) sont situés de manière symétrique. Ensuite, en partant de chaque degré, Pythagore définit les 6 autres modes liés à la musique occidentale (phrygien, lydien, mixolydien, etc.) et il tente de définir la « couleur » de chacun de ces modes. La « gamme » ou les modes ainsi obtenus sont à l'évidence les résultats d'un choix. Parmi d'autres possibles. Les musiques indiennes distinguent des intervalles bien plus petits (microtons) et certaines gammes africaines divisent l'octave en cinq plutôt qu'en sept (gammes pentatoniques), etc. Par ailleurs, dans la conception occidentale, le ton est divisé en neuf commas et le modèle pythagoricien montre ses limites : en effet, au terme du cycle des quintes, on arrive à un Si dièse différent du Do d'un comma ! Pietro Aaron tente de « tricher » avec ce comma agaçant — comme l'est la différence d'un comma entre le Do dièse et le Re bémol (à certaines époques, les notes noires du clavecin furent d'ailleurs scindées en deux). Le problème ne sera résolu (contourné) que par la convention du clavier bien tempéré : Simon Stevin (1548-1620) décidant d'oublier les divisions « naturelles » de Pythagore, propose

alors de diviser arbitrairement l'octave en douze demi-tons égaux. Ici encore, c'est bien de choix qu'il s'agit, un choix sur lequel est basée toute notre culture musicale. Mais un choix qui n'empêche pas une autre notion à laquelle l'oreille et le bon sens naturel sont généralement imperméables : la couleur différente des tonalités. Pythagore l'avait pressenti et Hughes Panassié raconte :

> [qu']un éditeur de musique s'était avisé d'abaisser d'un demi-ton une étude en ré bémol de Chopin : ce morceau, transposé en ut majeur, perdit tout son charme enveloppé et vaporeux pour faire figure de morne, dure et plate composition. Pourquoi ?

Bach lui-même appartenait à une génération qui respectait les couleurs propres à chaque tonalité et les choisissait avec soin en fonction du feeling recherché. La théorie du clavier bien tempéré a mis du temps à être acceptée. Elle ne supprime d'ailleurs pas les couleurs propres aux tonalités, les différences de fréquences ayant à elles seules des implications importantes sur notre perception de la musique. Une mélodie jouée en Si bémol ne sonnera pas comme la même mélodie transposée en Sol. Sinon, quel intérêt y aurait-il à écrire en Si majeur ou en Fa dièse, avec cette armada d'altérations, alors qu'il est si simple d'écrire en Do ?

Mais revenons à nos moutons bleus. Ici encore, c'est le frottement entre les cultures européenne et africaine qui est à l'origine de ces inflexions et de ces notes dites bleues. Les premières expressions musicales liées à la communauté noire américaine étant quasi strictement vocales, on l'a vu, ces notes nouvelles n'eurent aucune difficulté à s'imposer et à imposer une couleur nouvelle, celle du blues. Pour mémoire, le mot « blues » est d'origine anglaise et remonte au Moyen Âge, alors que les états dépressifs ou cafardeux étaient attribués à l'action de petits démons bleus (*Blue Devils*) : l'expression *I've got the blues* (qui signifie donc quelque chose comme *J'ai les démons bleus* c'est-à-dire *j'ai le cafard*) s'imposa ensuite outre-Atlantique où les Noirs avaient toutes les raisons d'être la proie de ces fameux démons bleus. Et la première musique non fonctionnelle et centrée sur le quotidien des Noirs prit donc ce nom

de blues. Comme les fameuses notes nées du frottement y étaient légion — et, je le répète, donnaient sa couleur à la nouvelle musique — on les appela tout naturellement *blue notes*, notes bleues. On réduit souvent, pour la commodité, ces notes à des inflexions d'un demi-ton (bémolisation) des 3e, 5e et 7e degrés de la gamme (en do : Mib, Sol b et Sib donc), ce qui suppose l'émergence cadrée d'un nouveau mode, dont l'échelle se présente comme suit (les exemples sont pris en do pour des raisons de commodité) : do – mi b – fa — sol b – sol – si b – do. Mais cette approche, si elle a le mérite de la clarté, ne rend compte que de manière bien imparfaite de ce que sont réellement les notes bleues : en réalité, il s'agit de notes intermédiaires entre le mi et le mi bémol par exemple, d'inflexions inférieures au demi-ton, et qui ne peuvent donc pas être jouées sur un piano. Les trompettistes, clarinettistes, saxophonistes, etc. peuvent par contre, dans leur processus de vocalisation, imiter la voix humaine sur ce plan également. Quant aux pianistes, ils utilisent des appogiatures afin de donner l'illusion de la note bleue, tandis que Monk, encore lui, parvient, avec cette même combinaison de jeux de pédales et de voicings serrés évoqués plus haut, à simuler mieux qu'aucun autre la fameuse note bleue. Des montagnes d'imagination qui disent avec force l'importance (musicale, sociale) de ces fameuses notes.

L'utilisation massive des *blue notes* distingua longtemps jazzmen noirs et blancs, ces derniers éprouvant quelque difficulté à jouer ces notes jugées « fausses » par leur culture — et on en revient aux critiques formulées à Louis Armstrong lors de son concert de 1934 ! Esthétiquement, cette pratique d'indiscipline (dans les deux sens du terme), loin de déforcer la musique, lui confère un supplément d'âme, de puissance ET de cohérence. Idéologiquement, la pratique des *blue notes*, au-delà de l'appartenance communautaire qu'elle suppose, s'apparente ici encore à une pratique politiquement incorrecte et à un refus de la norme et du dogme. Au Moyen Âge, l'Église distinguait carrément les notes pieuses des autres — dont l'usage était donc largement déconseillé. Ainsi, la quinte diminuée (ou triton) était considérée comme *diabolus in musica*, le diable dans la musique ! Faire suivre un Do d'un Fa# revenait à déchirer l'harmo-

nie cosmique et à provoquer l'irruption du malin. Et quand on sait que ce triton jouera un rôle décisif dans le be-bop, on comprend mieux encore l'importance de la signifiance des sons dans un contexte culturel donné. L'écrivain américain James Collier alla jusqu'à considérer cette utilisation quasi systématique de la quinte diminuée comme « une véritable déclaration d'indépendance » parallèle aux revendications relatives aux droits civiques !

5. CALL AND RESPONSE, COMMUNICATION

Sous toutes ses formes, la musique est un langage, un acte de communication. Mais il semble bien que, par ses origines partiellement africaines, le jazz ait, cette fois encore, développé davantage que d'autres musiques ce caractère extra-musical. La communication et le langage sont parties intégrantes de la fonctionnalité évoquée plus haut. Par la musique, l'Africain et le jazzman à sa suite, marquent leur appartenance, développent outils et messages, affirment leur solidarité avec les membres de leur communauté — sans se départir de leur liberté individuelle. Le dialogue musical reflète le dialogue tout court, et ce à divers niveaux. Le système dit du *call and response* (appel et réponse) y est omniprésent. Il est au cœur de la musique africaine, il rythme les *work songs* (*call* du chef d'équipe, *response* des travailleurs), dynamise le *preaching* (*call* du prédicateur, *response* des fidèles) ; dans le blues, le chanteur et sa guitare se répondent littéralement (le plus souvent par groupes de 2 mesures) ; Fletcher Henderson les place au cœur du langage des big bands en faisant dialoguer sections de cuivres et sections d'anches ; dès l'époque swing, le batteur échange avec les solistes des idées musicales par tranches de 8 ou le plus souvent de 4 mesures (les fameux 4/4) ; et on pourrait multiplier les exemples à l'infini. Jusqu'aux cas extrêmes des codes utilisés dans certaines formes de jazz contemporain imbriquant de manière bien plus radicale encore la liberté des improvisateurs et la structure du morceau en cours : des groupes comme Aka Moon ne fonctionnent plus sur le système ancestral du concert divisé en un certain nombre de pièces comportant un début et une fin,

un exposé du thème, des improvisations, un retour au thème. Jouissant d'une complicité longue de vingt années, les trois musiciens d'Aka Moon s'offrent le luxe de changer de cap, voire de répertoire, en pleine interprétation : un système à la fois simple et sophistiqué de codes permettant à chacun d'eux de prendre pour un temps la direction des opérations, de modifier le tempo, de passer d'une séquence modale hors grille d'accords à un retour à un déroulement harmonique, voire de changer de morceau alors que le précédent est en plein développement. Une pratique déjà présente dans les périodes antérieures du jazz : ainsi, le quartet de John Coltrane, dans les années '60, fonctionnait déjà selon ce procédé : les longues versions de pièces comme *My favorite things* se déroulaient non selon une structure stricte et prédéfinie (thème, solo, thème/grille, sections modales, etc.) mais au gré de l'humeur créative du leader et grâce aux codes de *call and response* mis en place par les quatre partenaires.

Le dialogue ne se limite d'ailleurs pas aux seuls musiciens : il intègre également le public. Qui devient ainsi un intervenant supplémentaire dans le processus de création musicale : si le public est bon, la musique a davantage de chances de décoller, affirment les musiciens. La simple observation visuelle suffit à démontrer cette implication différente du public dans le jazz. Ici encore, la comparaison avec la musique dite classique en dit long. La tradition occidentale a en quelque sorte sacralisé l'acte musical, « protégeant » le compositeur et l'interprète par un silence quasi religieux et une attitude toute de réserve. Certes, ce ne fut pas toujours le cas : les historiens nous rappellent que lorsque Mozart ou Beethoven jouaient, leur public circulait, marchait, discutait. Mais le « milieu » musical finit par imposer ce silence et cette attitude parfois compassée. En jazz, le processus est tout autre. J'ai eu l'occasion d'assister récemment à un concert mélangeant jazz et classique : le public était donc lui aussi partagé. À un moment de ce concert, un des musiciens annonce une suite en quatre mouvements. Au terme du premier mouvement, la partie jazz du public manifeste son contentement en applaudissant à tout rompre. Le chef d'orchestre se retourne alors et, gentiment mais avec un brin de condescendance,

met le doigt sur la bouche et nous montre le chiffre 4 avec la main, nous rappelant que dans son monde, on n'interrompt pas une suite par des applaudissements: on attend la fin de l'œuvre. Il est amusant de constater que le fait de ne pas applaudir est une marque de politesse en musique classique alors qu'il est considéré comme une marque de grossièreté et d'indifférence par le public jazz. Pour nous, amateurs de jazz, ne pas applaudir demande un effort tout particulier. Il faut dire que nous aimons applaudir, un peu trop parfois même: c'est comme une seconde nature pour nous, sans doute parce que les applaudissements sont une manière de participer au processus musical. Ainsi, en milieu jazz, on n'applaudit pas seulement après chaque morceau, mais après chaque improvisation de qualité, voire, au sein d'une improvisation, au terme d'une phrase particulièrement remarquable. Une hérésie pour les mélomanes classiques!

Et ce n'est pas tout: pour les non-initiés, assister à un concert de jazz peut donner l'impression de se trouver imbriqué dans une réunion de déficients mentaux, grognant, gesticulant, oscillant du chef, tapant du pied, grimaçant, poussant de petits cris autistiques. J'exagère à peine et j'en parle à l'aise, étant le premier à souligner ainsi corporellement la musique que j'écoute — peut-être pour compenser mon absence totale de talent en matière de danse. Trouvant sans aucun doute elle aussi son origine en Afrique, cette approche «active» de l'écoute musicale peut, comme les applaudissements, stimuler les musiciens — ou non. Courte anecdote personnelle: une jeune chanteuse de jazz se produit dans un club minuscule, en région liégeoise: installé au premier rang, à moins d'un mètre de la dame, je me laisse aller tout au long des deux sets à des gesticulations d'un goût sans doute discutable. Au terme du concert, à ma grande surprise, la chanteuse en question vient me trouver et me dit que la manière dont j'ai réagi à sa musique a été particulièrement stimulante pour elle! Bien sûr, il y a à ce genre de situation autant de réactions que de musiciens et on ne peut que dresser une règle très générale. Une autre chanteuse m'aurait peut-être giflé! De même, certains concertistes de jazz ne supportent pas davantage les toux et chuchotements

que leurs collègues classiques — il arrive à Keith Jarrett d'interrompre un concert parce qu'il juge le public irrespectueux. Dans son cas, le paradoxe est singulier, Jarrett faisant partie, comme Erroll Garner par exemple, des *jazzmen ondulants et grogneurs*. Un concert de Jarrett comporte une part de scénographie, une forme de ballet centré sur un homme qui « joue du piano debout » et accompagne son jeu d'émissions sonores que d'aucuns jugent particulièrement malvenues. Interrogé sur cet aspect de son travail, le pianiste explique qu'il n'y a là aucun show de sa part, et que sa créativité ne peut atteindre son maximum que si son corps et ses cordes vocales suivent le mouvement, l'anticipent, le contredisent… soit exactement ce que répond un fan de jazz interrogé sur ses propres réactions.

Le *call and response* est donc bien davantage qu'un simple dialogue dûment préparé : au service de l'improvisation, il inclut un système codé de relation entre musiciens, et un système libre de relations entre musiciens et public. Le tout fonctionnant davantage comme une stratégie de l'instant que comme un programme préétabli (et revoici les paradigmes). À la question des origines de ce fonctionnement, pas de réponse définitive cette fois encore, mais sans doute un faisceau de raisons à la fois structurelles et historiques. Raisons structurelles parce que la prédominance du rythme, les caractéristiques des timbres, les surprises de l'improvisation, etc. induisent ce type de réactions qu'on imagine plus difficilement dans le cadre d'une musique dans laquelle le rythme est suggéré plutôt qu'exprimé, dans laquelle les instruments sonnent de manière sobre, dans laquelle tout est écrit à la moindre virgule et où l'auditeur peut suivre la musique sur partition. Raisons historiques parce que, on l'a vu, le jazz est aux origines une musique populaire dans laquelle musiciens et auditeurs sont liés par la notion de plaisir. Et peut-être aussi parce que d'Afrique, le jazz a hérité d'une relation particulière à la transe. Parlons-en.

6. RAPPORT À LA TRANSE

En Afrique, puis au cœur de l'Amérique noire — dans le cadre du culte vaudou mais aussi dans les simples cérémonies

religieuses drivées par les prédicateurs –, la musique induit la transe: c'est presque sa raison d'être. Elle ouvre les portes d'une autre dimension ou d'un autre rapport au monde, dégagé de toute rationalité. Principaux vecteurs de ce « voyage », la répétitivité du beat, la tension polyrythmique, la force expressive des sons et la durée des performances. La transe — même si un Robert Goffin utilise le terme d'une manière bien personnelle — fait partie du rapport de la musique au monde. Et comme à l'accoutumée, le jazz, héritant des deux conceptions, garde en lui quelque chose de ce rapport à la transe que la culture musicale occidentale avait tenté de combattre à tout prix, en le diabolisant. À ce sujet, Lucien Malson écrit:

> Le jazz apporte à la civilisation occidentale quelque chose peut-être qui lui manquait. La civilisation chrétienne se méfiait du corps et de tout ce qui a trait à la sexualité. La musique classique est fort « pensive » et la musique folklorique presqu'éteinte. Le jazz réintroduit le rythme extatique. Certaines de ses racines plongent en Afrique or la civilisation africaine est celle de l'Eros. L'occident accueille le jazz parce qu'il répond à une exigence. Pour parler comme Goffin, le jazz rapporte la « transe » et à un point qu'on ne pouvait ni prévoir ni même espérer.
>
> Lucien Malson

Car cette fois encore, tout manichéisme serait déplacé: il existait aussi dans la tradition populaire européenne des exemples de rapport à la transe étonnants, notamment le tarentisme dans le sud de l'Italie, qui donnait lieu à des scènes proches des scènes de vaudou. Mais l'Église, l'État et la Psychiatrie veillaient au grain et n'ont eu de cesse de « recadrer » ces pratiques jugées scandaleuses.

Dans les domaines du jazz et des musiques connexes, les exemples foisonnent qui montrent le *call and response* poussé jusqu'aux limites de la transe: l'impact des prédicateurs sur les fidèles dans les communautés noires (et d'abord dans les *camp meetings* dès le XVIIIe siècle), la force imprécative du blues, l'intensité et la durée des *sax battles* de Kansas City, la tension générée par les batteurs modernes en corollaire aux longues et sinueuses plaintes virtuoses des boppers, la quête mystique du quartet de Coltrane,

le lien entre les harangues politiques et les discours musicaux d'Archie Shepp, l'hystérie hallucinée de Pharoah Sanders ou Albert Ayler, les scènes de vandalisme associées aux débuts du rock'n roll mais aussi aux concerts de Bechet dans les années '50 (les fauteuils de l'Olympia s'en souviennent encore), la technique quasi déifiée des maîtres du jazz-rock, la phraséologie des rappeurs, les riffs obsessionnels d'Esbjörn Svensson et du Power Trio, et jusqu'aux emprunts aux épisodes cérémoniaux des musiques du monde (Afrique, Inde…) ou aux raves électro. Dans tous les cas, ce qui est en cause, c'est bien cette implication totale du musicien ET du public au processus de création musicale, aux antipodes de l'appréciation esthétique distanciée ou de l'analyse musicologique cérébrale. Le free-jazz, par ailleurs très sensible à l'héritage africain, a réactivé avec force cette fonction à travers rythmes hypnotiques et incantatoires, répétitivité, pièces musicales beaucoup plus longues, exacerbation du timbre, avec dans certains cas extrêmes, comme en Afrique, un recours à des substances hallucinogènes favorisant le « passage » : on raconte — mais la chose n'a jamais été prouvée — que le *Om* d'un Coltrane de plus en plus mystique aurait été enregistré sous LSD. Les masques, peintures, etc. de l'Art Ensemble of Chicago ou de l'Arkestra de Sun Ra renforcent le caractère obsédant de leur musique. Et on pourrait multiplier les exemples à l'infini.

En termes paradigmatiques, le rapport à la transe évoque la quête d'un réel élargi, au-delà des normes et des usages, au-delà du quotidien — une altération de la conscience qui conteste la conception normative et rationnelle de l'Univers et de la société. Mais aussi ces extrémités jugées coupables auxquelles peut mener la passion et l'enthousiasme — se souvenir au passage qu'en grec, « enthousiasmos » signifiait « possession » !

7. SWING ET RÉSISTANCE À L'ÉCRITURE

« L'aventure véritable du jazz commence où l'écriture s'arrête » écrit Alain Gerber dans un article publié par les *Cahiers du Jazz* (« Le jazz et la pensée de notre temps »). Il évoque par-là l'impossibilité à transcrire le jazz de manière satisfai-

sante. Programmés par la cosmologie grecque, la tradition judéo-chrétienne et la réduction anthropocentriste à croire que l'homme est la mesure de l'Univers, convaincus depuis le XIX[e] siècle que le scientisme est l'avenir de l'homme (et donc de l'Univers) et que l'irrationnel ne l'est (irrationnel) que très provisoirement, baignés depuis des siècles dans une conception de la musique qui met tous ses œufs dans le même panier (l'écriture, la partition), nous sommes tentés d'appliquer au jazz les techniques éprouvées. Afin de comprendre ce qui fait sa spécificité — y compris dans et par l'improvisation — les musicologues espèrent le réduire à un jeu de formules et d'équations. Et ils se heurtent à un mur. Dans *Les Maîtres du Jazz*, Malson écrit :

> Il n'y a pas de jazz pour l'œil. Le jazz n'est pas réductible à une somme de procédés d'écriture. Il naît avec l'exécution et meurt avec elle. La meilleure composition d'Ellington n'est point du jazz si elle est jouée selon les règles que l'on enseigne au Conservatoire.
>
> Lucien Malson

Imperturbable, le jazz résiste à la codification ! Donnez à lire à un virtuose accompli une transcription aussi fidèle que possible d'un solo de Parker, de Coltrane ou de Bill Evans : le résultat est vidé de substance et de sens. Il y a au cœur du jazz quelques ilots qui résisteront probablement toujours à la soumission à l'écriture : une transcription, aussi savante soit-elle, est toujours approximative parce qu'il lui manque l'essentiel : l'âme. Dans ce contexte, l'âme n'est pas une entité mystique mais un agglomérat de composantes existentielles irréductibles et de mathématique « non-rationnelle ». Tout comme la pratique de la polyrythmie, la hauteur exacte des notes bleues, la durée précise d'une note, le décalage avec la barre de mesure ou le temps, tirent la langue aux tentatives de récupération scientiste. Réduire un chorus à sa transcription revient à le castrer purement et simplement. Comme l'écrit Joachim Ernst Berendt :

> [...] rien n'a l'air plus banal et même plus primitif que la plus belle des improvisations de jazz une fois qu'elle est réduite à ce qui en reste sur une partition.

Le nœud du problème réside dans ce syndrome qui, en fin de compte, s'identifie peut-être à cette fameuse « âme du jazz » : le swing. Au-delà des dérives sémantiques faisant de lui une période stylistique, une danse ou une mode liée au phénomène zazou, le swing est avant tout ce petit *balancement* qui fait toute la différence. Qui induit chez l'initié cette irrésistible envie de claquer des doigts ou de hocher la tête. Swing. Cinq lettres qui en font voir de toutes les couleurs aux musicologues cartésiens. Qui se heurtent nuit après nuit à l'horripilante impossibilité de rendre compte de manière logique/mathématique de ce « balancement » basique. Qu'est-ce qui fait qu'un musicien swingue ou non ? Pourquoi certains auditeurs perçoivent-ils le swing et d'autres non ? Des questions qui restent sans réponses autres que *métaphoriques* ou *existentielles*. Panassié entrouvrait les portes lorsqu'il décrivait le swing comme :

> […] un balancement à l'intérieur du rythme, exécuté avec une aisance totale et avec dynamisme, ce qui se traduit, sans dommage pour le rythme, par un imperceptible retard dans l'intervention de chaque note.

Mises bout à bout, toutes les définitions du swing, des plus poétiques aux plus « scientifiques » ou censées l'être, échouent au moment de la mise en équation. Ce que pressentent Didier Levallet et Denis-Constant Martin lorsqu'ils écrivent dans *L'Amérique de Mingus* :

> Le jazz a introduit l'irrationnel dans l'élaboration du discours musical : le swing pourrait être qualifié de « rythme biologique », irruption du subjectif dans le découpage du temps, introduction de la petite parcelle de désordre vital par cette façon de jouer de l'imprécision pour mieux faire rebondir l'inexactitude.

Rythme biologique, irruption du subjectif, parcelle de désordre vital. Autant de locutions qui nous *disent* sans nous le démontrer ce qu'est et ce que n'est pas le swing. Et pourtant, Duke Ellington ne cesse de le clamer, du fin fond de l'histoire : « *It don't mean a thing if it ain't got that swing* ». Tous les éléments de réponse que l'on peut apporter à l'énigme du swing sont de nature à faire frémir les esprits avides de clarté simpliste. Le jazz s'articule autour d'un feeling ternaire ?

Certes, mais nous retombons dès lors sur les nombres irrationnels. Le phrasé prend des libertés avec les barres de mesure et avec les temps (anticipations, retards, notes jouées sur le fond ou sur la pointe du temps…) ? Certes, mais ces nuances sont de l'ordre de l'infinitésimal et de là à les quantifier, bonjour l'angoisse ! Et ce ne sont pas les théories « raciales » de certains anthropologues, tentant d'expliquer le swing par les caractères physiologiques des Noirs qui vont nous aider en quoi que ce soit — vu qu'aujourd'hui, le jazz et le swing se parlent et se vivent aux quatre coins du monde.

Si les caricatures du jazz sont si… caricaturales, c'est parce qu'il leur manque l'essentiel : le swing, sans lequel le discours se dénature, se banalise, s'autodétruit. Le swing est affaire d'élasticité et d'empathie : il naît de la relation polyrythmique entre un soliste-électron (avec ses habitudes et sa subjectivité) et le beat marqué par la rythmique cellulaire. Il est aussi lié au rapport entre *tension* et *détente* : psychologiquement et musicalement, ces deux notions déterminent le balancement du swing — comme c'est le cas dans la relation sexuelle, diront certains. Une relation « bouclante » (au sens où Morin utilise ce terme), la tension induisant la détente qui induit la tension ; mais ces inductions réciproques ne se situent pas tant dans la sphère de l'alternance que dans celle de la simultanéité et de la complémentarité : comme le dit simplement et justement André Hodeir :

> La détente ne succède pas à la tension mais se superpose à elle.

Et Lucien Malson de préciser à l'aide d'oxymores :

> Le swing, c'est la contradiction vécue d'une exaspération indolente ou d'une nonchalante frénésie.

Mettre ces relations en équation reste un défi permanent pour les mathématiciens mais aussi pour les cybernéticiens. Pas question de verser dans le mysticisme ni dans la parapsychologie pour autant : simplement, le « mystère du swing » nous incite à une modestie de bon aloi face à la complexité du réel. Une complexité dont seule pourrait rendre compte l'élucubrante liberté des particules

sub-atomiques, défiant les lois les plus élémentaires de la physique tout comme le jazz défie celles de la notation musicale. *Order from noise*, ici encore, désordre organisateur. Et au total, une complexité méta-logique mais hautement *naturelle* et qui nous souffle à l'oreille que le simplisme réducteur, en politique, en économie ou en musique, est sans doute le pire ennemi d'une perception correcte du réel.

8. L'ANTI-MODE (UN STYLE NE CHASSE PAS L'AUTRE)

Si, à quelques rares tournants de son histoire, il est arrivé au jazz de correspondre à certaines des caractéristiques des musiques de mode (le jazz « défouloir » des années '20, le jazz dansant des années '30, le jazz résistant de l'Europe occupée puis libérée, l'Acid Jazz des années '90), la majeure partie de son histoire se situe en dehors de cette logique. Si le jazz avait été, comme l'ont écrit certains journalistes dans les années '20, un simple phénomène de mode, il aurait connu une phase de croissance, une période d'apogée et un déclin annonçant son remplacement par une autre mode. Non seulement les choses ne se sont pas passées comme cela, mais à l'intérieur même de son histoire, le jazz a fonctionné comme une musique anti-mode, dont le développement, pourtant rapide, obéissait à une loi quasi absolue : *un style ne chasse pas l'autre*.

Sans entrer dans les détails, il peut être utile de rappeler les principales phases de l'évolution du jazz, en tout cas jusqu'en 1980 (après quoi la dynamique change, voir ci-dessous « De l'arbre au delta »). Comme en témoignent de nombreux dessins, posters, etc., les soixante premières années du jazz peuvent être décrites sous la forme d'un arbre. Un arbre dont les racines, on l'a dit, sont africaines, européennes et américaines et incluent *work-songs*, *spirituals*, *minstrels shows*, *ragtime*, etc. Un arbre dont le tronc central grandit avec une étonnante rapidité et de manière linéaire du New-Orleans aux années '50, avec diverses excroissances, crises de revivalisme, etc. Parmi ces excroissances, le be-bop dont la force est telle qu'il va induire une scission du tronc en deux « courants centraux » distincts : un *mainstream* « classique » souvent appelé « middle jazz » et un

« mainstream modern » que je propose généralement d'appeler « bop » et qui regroupe l'ensemble des musiques dérivées du be-bop historique ou induites par lui (cool, hard-bop, etc.). Au cœur de ce *mainstream* bop, les choses vont se précipiter dans les années '60 : l'osmose radicale à l'œuvre dans le quartet de Coltrane, la liberté rythmique proprement inouïe du quintet de Miles Davis, les conceptions architecturales de Charles Mingus laissent pantois les apprentis jazzmen qui mettront du temps à assimiler ces avancées. Et ce d'autant que dans les années '60 et '70, les courants dominants, ceux qui font la une (ce qui ne revient pas à dire qu'ils touchent le public le plus large, loin de là), ne sont plus assimilables aux troncs centraux, mais à des excroissances promues à ce rang par le contexte sociopolitique ambiant. De manière outrancièrement schématique, on peut dire que le free-jazz dans les années '60 et le jazz-rock dans les années '70, liés l'un aux tendances libertaires des sixties, l'autre à la crise économique des seventies, vont en quelque sorte « confisquer » le pouvoir aux *mainstreams* et se présenter comme tels alors que, structurellement, ils ne peuvent se concevoir comme « troncs centraux » — ne serait-ce que par leur rapport ambigu au swing ou à la liberté (poussée à ses limites extrêmes dans le *free*, réduite à la part congrue dans le jazz-rock). Pendant ce temps, quelques gardiens de la flamme entretiennent le feu middle ou bop en attendant des jours meilleurs. Qui arriveront avec ces années '80 tant décriées et qui voient pourtant redémarrer la machine. Miles, Coltrane, Mingus, mais aussi le *free* et le jazz-rock, sont enfin assimilés et le neo-bop initié par les frères Marsalis (des Orlénanais !) puis développé par des générations de jeunes musiciens, est le fruit de ces assimilations et des métamorphoses inédites que connaît alors la sphère « bop ». Mais ce redémarrage n'est qu'une des facettes de ces années '80 qui sont aussi les années de la fin de la logique de l'arbre et le début de celle du delta (voir ci-dessous).

Tout au long de cette évolution linéaire des premières décennies mais aussi des deux décennies d'excroissance, le principe évoqué en début de ce paragraphe (un style ne chasse pas l'autre) différencie le jazz des musiques liées à des pro-

cessus de mode. Ainsi, lorsqu'un nouveau style apparaît, il n'induit nullement la disparition des précédents. Bien sûr, les médias (magazines, radios) se focaliseront un temps sur le nouveau style, mais les autres n'en continueront pas moins à exister, parfois avec autant de force que le nouveau venu, voire davantage. L'apparition du be-bop pendant la guerre et son explosion en 1945 n'ont en aucune manière diminué l'impact du swing : pour le grand public, aujourd'hui encore, la musique des années '40 reste bien davantage Glenn Miller que Charlie Parker. Une coupe transversale effectuée à chaque époque permet de lire l'ensemble de l'histoire du jazz : dans les années '50, et sans même parler des musiques-racines comme le blues ou le gospel, on pratique largement le dixieland, le swing (ou middle jazz), le be-bop, le cool, le hard-bop et on tâte du free-jazz. En 2014, tous les styles de jazz restent pratiqués — et il arrive même que des phénomènes de revival, semblables à celui que connut le jazz New-Orleans à la fin des années '30 ou le ragtime dans les années '70, rendent à un style ancien une vivacité imprévisible : c'est le cas du swing aujourd'hui (comme musique Et comme musique de danse). Ce principe anti-mode porte en lui divers paradigmes en phase avec ceux que nous ont révélés les autres caractéristiques du jazz. Ainsi, le refus de la logique de la mode est aussi celui de l'évolution telle que la conçoit le système libéral/capitaliste. Le concept de progrès reste prégnant (obsession de la crête de la vague, etc.) mais des tendances apparaissent qui, sans être en quoi que ce soit conservatrice, remettent en cause l'évolution forcenée.

9. DE L'ARBRE AU DELTA

Je cherchais récemment à comparer la manière dont le jazz avait évolué tout au long du XXe siècle à l'étrange situation qui est la sienne aujourd'hui — une situation que nous commençons seulement à pouvoir conceptualiser, même si nous manquons encore quelque peu de recul. Dans son introduction au recueil *Belgian Jazz Meeting 2011*, Didier Wijnants décrivait avec pertinence la géographie du jazz actuel comme un « delta ». Cette réflexion m'a mis sur la piste de nœuds paradigmatiques qui m'avaient échappé

jusqu'alors. On a vu dans le paragraphe précédent de quelle manière le jazz avait longtemps évolué selon une logique linéaire (l'image de l'arbre). Il semble qu'aujourd'hui, ce processus se soit transformé. Comme s'il n'y avait plus, ou en tout cas sensiblement moins, de « direction ». Comme si l'ensemble des styles, anciens et nouveaux, coexistaient en s'interpénétrant les uns les autres. Comme si les frontières de la *Gestalt* jazz, déjà suffisamment souples que pour permettre les métissages et les phagocytations, tendaient à se dissoudre complètement — au risque pour le jazz d'y perdre définitivement son âme.

Que reflète cette deltaïsation? Suppose-t-elle un essoufflement de la créativité en jazz? Une évolution (ou une fin d'évolution) naturelle comme en a connu la musique classique, comme en connaît déjà le rock et comme en connurent à différentes époques les musiques traditionnelles aux quatre coins du monde? Pas sûr. Peut-être est-elle simplement le reflet d'une évolution de la société et du village global. Difficile à dire sans le recul nécessaire. En fait, cette mutation — et les paradigmes qui l'accompagnent — peuvent être vus sous des angles divers. D'une part, on peut craindre que la deltaïsation et la généralisation des métissages liés à la mondialisation, le réseau d'influences et de rétroactions généralisées aboutissent à une uniformisation paradoxale, chaque style perdant de son authenticité dans les méandres du delta. Que le swing puisse être interprété de mille manières, je suis le premier à le revendiquer, au nez des intégristes de tout poil. Pour autant qu'il reste présent, quelle que soit sa forme et son incidence. Idem pour l'improvisation et pour toutes les caractéristiques que nous avons passées en revue. Hélas, la programmation de certains festivals qui n'ont plus de jazz que le nom laisse planer quelques doutes à ce sujet. Mais d'autre part, on peut se réjouir de la relativisation de la logique du progrès, qui est souvent la même que celle du profit. *Citius, altius, fortius*: la formule olympique est aussi celle du capitalisme triomphant et de la révolution bourgeoise remplaçant le droit du sang de l'ordre ancien par celui de l'argent. Le jazz n'a pas échappé au processus: jouer toujours plus vite, jongler avec des harmonies toujours plus

complexes, inventer des rythmes et des polyrythmes toujours plus sophistiqués, doper les mélodies jusqu'aux limites de l'abstraction, mettre les nouvelles technologies au service d'une production toujours plus proche de la perfection. L'évolution linéaire du jazz avait quelque chose d'olympique et de libéral, heureusement contrebalancée par la dimension communautaire (voir chapitre suivant). Et peut-être le paysage du delta offre-t-il une alternative à cette logique présentée comme inéluctable. Cela pourrait d'ailleurs expliquer une autre mutation observable depuis une quinzaine d'années. Le monde du jazz souffrait périodiquement d'une curieuse névrose messianique : qui serait le nouveau Parker, qui serait le nouveau Coltrane ? Des questions qui nourrissaient magazines et émissions de radio et qui pourraient aujourd'hui nourrir les blogs et les forums de discussion : or, il n'en est rien. Peut-être parce que le changement de logique rend moins obsédante la prophétie du génie suivant, celui qui sera plus grand, plus fort, plus rapide, etc. Une obsession qui a causé bien des problèmes aux candidats malgré eux (Cannonball Adderley ou Jackie Mc Lean pour Parker, 1 001 jeunes ténors pour Coltrane). La notion de « génie » semble elle-même avoir perdu de sa fascination. Ni Steve Coleman, pourtant longtemps pressenti à la mythique « relève », ni Wynton Marsalis ni aucun autre jazzman contemporain ne semble être catalogué comme le successeur des Armstrong, Parker ou Coltrane pour les improvisateurs, Ellington ou Mingus pour les créateurs d'univers. Une angoisse de moins — mais, répondent les tenants de la crête de la vague, un risque croissant de stagnation et de répétition. L'avenir nous dira si l'arbre est appelé à reprendre le pas sur le delta. Ou si ces deux conjonctures se trouveront un terrain d'entente permettant l'émergence d'une troisième logique. Toujours est-il que cette évolution pose question. Et nous rappelle celle de développement, largement mise sur la sellette aujourd'hui elle aussi.

10. DÉVELOPPEMENT DURABLE

Depuis le XIX[e] siècle, la notion de *développement* est tributaire de schèmes idéologiques, économiques, scientifiques, qui,

dans l'immense et tragique majorité des cas, s'avèrent incapables de générer une « durabilité » digne de ce nom. Comme si, à travers ces schèmes, le développement portait en lui les conditions de sa propre négativité. Ainsi, la priorité aveugle accordée à la croissance économique n'engendre que fracture sociale endémique et démences écologiques en cascades, qui, l'une comme l'autre, ne peuvent en retour que réduire à néant la croissance elle-même. De même, la confiance scientiste accordée, *pour le bien de l'humain*, au machinisme d'abord, à la magie cybernétique ensuite, induisent petit à petit une aliénation depuis longtemps décrite jusque dans ses plus extrêmes limites par les auteurs de science-fiction. Quant à la logique de l'argent-roi, née de la conception bourgeoise (marchande) de la mathématique, on sait qu'elle peut aujourd'hui écraser ses plus ardents défenseurs, et tendre irrésistiblement à l'absurdité d'un « pouvoir blanc », c'est-à-dire désincarné. Les exemples abondent, qui prouvent que le concept de développement est moins à amender ou à peaufiner, qu'à reconstruire de fond en comble. Dans un article publié dans *Le Monde* du 26 mars 2002, Edgar Morin va plus loin encore, proscrivant carrément le terme « développement » de toute réflexion responsable en matière d'alter-mondialisation : sans équivoque, il condamne également le concept de « développement durable », qu'il juge trop frileux et trop connoté :

> L'idée de développement [...] suppose de façon implicite que le développement techno-économique est la locomotive qui entraîne naturellement à sa suite un « développement humain » dont le modèle accompli et réussi est celui des pays réputés développés, autrement dit occidentaux. Cette vision suppose que l'état actuel des sociétés occidentales constitue le but et la finalité de l'histoire humaine. Le développement « durable » ne fait que tempérer le développement par considération du contexte écologique, mais sans mettre en cause ses principes.

L'auteur de *La Méthode* dénonce l'apparente universalité de la notion de développement, qui, selon lui :

> [...] constitue un mythe typique du sociocentrisme occidental, un moteur d'occi-

> dentalisation forcenée, un instrument de colonisation des « sous-développés » [le Sud] par le Nord. Le développement, tel qu'il est conçu, ignore ce qui n'est ni calculable ni mesurable : la vie, la souffrance, la joie, l'amour, et sa seule mesure de satisfaction est dans la croissance (de la production, de la productivité, du revenu monétaire). Défini uniquement en termes quantitatifs, il ignore les qualités de l'existence, les qualités de solidarité, les qualités du milieu, la qualité de la vie.

Le poids des mots est souvent l'obstacle majeur auquel se heurtent les tentatives de remise en question radicale : et il est possible que, comme le souligne Morin, le terme même de *développement* soit à ce point chargé de connotations mercantiles et scientistes que, même en termes de durabilité, il constitue en soi un paradigme incapable de se dépasser lui-même et de s'ouvrir à un changement en profondeur. Il faudra donc un jour ou l'autre penser pour l'évolution un nouveau bagage lexicologique. Ce qui a été dit au paragraphe précédent de l'évolution du jazz ne peut-il être porté au crédit de cette réflexion sur le développement ? La mutation en cours (de l'arbre au delta) ne peut-elle s'interpréter comme une tentative partiellement inconsciente de stopper la linéarité aveugle ? L'idée n'est pas de stagner ni même de prôner la décroissance (quoique cette réflexion ne soit pas sans intérêt, y compris dans le domaine qui nous intéresse) mais d'imaginer de nouveaux scénarios d'évolution. Aux antipodes de ceux qui régissent les musiques de mode, ces scénarios offriraient aux expressions musicales une durabilité nouvelle et enrichissante, le passé, le présent et le futur rétroagissant avec une énergie et une créativité inédites.

CHAPITRE 5

Solibertude ou libertarité ?

Si les caractéristiques dont il vient d'être question s'avèrent porteuses de paradigmes aisément transposables dans les sphères socio-économique et politique, le schème le plus directement subversif et le plus indéniablement apte à servir de modèle à un nouveau type de relation sociale, est sans conteste la manière particulière dont le jazz articule les intérêts de l'individu (le soliste) et de la collectivité (le groupe). Une articulation qui réduit à néant des décennies voire des siècles d'idéologies réductrices.

> De toutes les formes d'art qui existent aujourd'hui, le jazz est certainement la seule qui ait su concilier la liberté de l'individu avec les exigences de la cohésion collective.
>
> Dave Brubeck

C'est cette fois encore à Edgar Morin que je dois sans doute en partie l'intuition de ce qui suit. Et de bien d'autres choses d'ailleurs — la lecture de *La Méthode* a tout simplement changé ma perception du monde, tout en avivant mon goût pour la pluridisciplinarité. Aujourd'hui encore, la logique des boucles rétroactives me fascine en ce qu'elle permet d'aborder de manière plus complexe la notion de causalité mais aussi de concevoir un relativisme qui ne s'auto-condamne pas au nihilisme. Les contraires peuvent se rencontrer, se compléter et fonder ensemble une réalité nouvelle. Et c'est le cas de ce rapport entre liberté et solidarité. Les générations nées à l'époque de la Guerre Froide — la mienne entre autres — ont grandi au cœur d'une dichotomie radi-

cale opposant de manière apparemment incontournable épanouissement individuel et développement collectif. Selon que l'on se trouve de l'un ou de l'autre côté du Mur (le mur réel, celui de Berlin, ou le mur virtuel de l'idéologie), il va de soi que l'épanouissement de l'individu prime sur le bien-être de la communauté (conception capitaliste — libérale) ou à l'inverse qu'une saine gestion de la collectivité suppose une mise en veilleuse des égocentrismes individuels (conception communiste — collectiviste). Dans les deux cas, la primauté ne se fait pas sans casse et la casse apparaît comme une fatalité, comme une sorte de tribut à payer à l'histoire. Un peu comme si la pensée politique se présentait comme ces anciens amplificateurs n'ayant pour le réglage des basses et des aigus qu'un seul curseur/bouton : augmenter les basses revient donc à diminuer les aigus et inversement. Impensable dans ces conditions d'imaginer une jonction entre les deux propositions, le divorce est apparemment définitif entre l'Un et le Multiple. Choisir la fièvre de la liberté, c'est se condamner à renoncer à la chaleur de la solidarité. À l'inverse, choisir la solidarité, c'est se condamner à renoncer à la liberté. On ne peut pas avoir le beurre et l'argent du beurre.

Transposées en termes philosophiques ou psychanalytiques, ces notions convoquent les concepts de sevrage et de narcissisme primaire. En choisissant la solidarité, nous sommes comme les enfants qui ne font pas de réelle distinction entre eux-mêmes et le monde extérieur — et singulièrement le ventre de leur mère. Ils jouissent de cette situation fusionnelle (le narcissisme primaire donc) mais elle les prive en retour de toute possibilité de se dissocier de l'environnement et de profiter de la liberté individuelle. Laquelle suppose un sevrage, une rupture du cordon, un abandon du cocon fœtal : c'est la fameuse solibertude chère aux poètes, superbe mot-valise qui présente la solitude comme le prix à payer pour jouir de la liberté. C'est là la condition humaine, nous dit-on : son drame et la clé de son éternelle frustration : nous sommes frustrés tantôt d'avoir perdu la chaleur fœtale suite au sevrage, tantôt d'être coincés dans le fœtus sociétal/politique/humaniste et d'être par là-même privé de liberté. Et ce qui s'applique à

notre vie d'individu et d'être social peut aussi se lire dans l'histoire de l'humanité : l'extraversion socratique est le moment clé du sevrage au-delà duquel l'humanité sera à la fois libérée des Dieux et de la Mère Nature, et condamnée à la solitude comme jadis Adam et Eve chassés du Jardin d'Eden. Par la suite, l'histoire des hommes oscillera entre cette nostalgie du paradis perdu (celui d'avant l'extraversion et le sevrage) et cette furieuse volonté d'être libre à tout prix (Prométhée, pape de l'Hubris, dérobant le feu aux Dieux). Un ordre cosmique en somme — le Cosmos des Grecs — conforté pour une fois par la vision chrétienne et le mythe d'Eden.

Arrive le jazz, et tout ce bel agencement s'envole. Un concert de jazz est pourtant bien le lieu d'un « affrontement » ou en tout cas d'une « confrontation » entre un (des) individu(s) — les solistes, successivement mis en position de leadership — et un corps social — le reste du groupe, et notamment la section rythmique. Mais voilà, cette confrontation se fait sans casse. En jeu, l'intérêt individuel, qui se confond ici avec la liberté du soliste, et l'intérêt collectif identifié à l'unité et à la cohésion du groupe. À en croire les idéologies précitées, ces deux intérêts sont contradictoires et si l'individu exprime fortement sa liberté, cela se fera fatalement au détriment de la cohésion du groupe ; inversement, si le groupe se veut uni, cohérent, voire fusionnel, il ne peut l'être qu'en gommant les libertés individuelles. Or, la plupart du temps, c'est tout le contraire qui se passe. La particularité du jazz est de reposer sur l'équilibre précaire entre le discours, aussi libre que possible, d'un soliste improvisateur, et la solidité complice d'un groupe humain chargé non seulement d'accompagner, mais de guider, d'inspirer, de suivre jusque dans ses débordements, le soliste en question. Un groupe de jazz dont les membres ne parviennent pas à s'entendre ne peut fournir au soliste une assise suffisante que pour lui permettre d'improviser en toute liberté. Et un soliste insuffisamment libre et inspiré ne peut susciter au cœur d'un orchestre cette cohésion qui donne des ailes. En d'autres termes, en jazz, *plus les solistes sont libres* (pour autant qu'ils aient appris à gérer leur liberté), *plus le groupe est soudé au bout du compte* ; et corollairement, *plus le*

groupe est soudé, plus les solistes peuvent laisser exploser leur liberté d'improvisateur! Dans cette optique, les amplificateurs se voient non seulement dotés de deux curseurs et donc d'un dosage séparé des basses et des aigus, mais d'égaliseurs sophistiqués permettant des réglages de plus en plus nuancés et de moins en moins castrateurs! Avec le jazz, on a donc le beurre, l'argent du beurre mais aussi l'âme et le sourire de la crémière. Avec à la clé, une vision du monde bien plus subtile.

Si l'on passe du philosophique au politique ou au socio-politique, ce fonctionnement, pourtant rien moins que naturel (et qui se retrouve, on commence à s'en rendre compte, dans la quasi-totalité des systèmes physiques, chimiques, biologiques, cosmologiques, etc. dégagés du réductionnisme) ce fonctionnement donc, a des allures de bombe. Et on comprend mieux dès lors la crainte qu'inspire, sans doute inconsciemment, le jazz aux idéologues et aux leaders totalitaires. Cette boucle fascinante entre la liberté individuelle et la cohésion sociale va à contre-courant de presque toute la pensée occidentale:



Une boucle qui peut se lire ainsi: « L'individu fait le groupe qui fait l'individu », ou encore « La liberté fait la solidarité qui fait la liberté »: dans cette vision bouclante, les effets de feedback n'autorisent pas à accorder la priorité à l'un ou à l'autre des pôles et laissent donc sans solution l'énigme de la poule et de l'œuf. En jouant avec les néologismes et les mots-valises, on pourrait dire que la solibertude évoquée plus haut fait place à la libertarité! Or, on l'a vu, les pouvoirs forts reposent sur des idées simples, une vérité unique, et notamment sur le choix entre une liberté, toujours illusoire, et une solidarité, toujours limitée. Et donc, davantage encore que les notions raciales ou ethniques, les paradigmes développés au chapitre précédent et celui dont il vient d'être question, sont les véritables moteurs du rejet du jazz par les dictatures. Et, qui sait, de la frilosité avec lequel le jazz est intégré aux medias?

CODA

Le jazz comme modèle de société ?

> L'art négro-américain est un art impur, le premier peut-être à trouver son essence dans l'imperfection.
>
> Alain Gerber

> Se laisser aller à la spontanéité, c'est en quelque sorte déjà s'opposer à la société. Or celle ci menace l'adversaire d'une terrible sanction : l'exclusion.
>
> Alain Gerber

Rassembler les différents paradigmes dont il a été question dans ces quelques pages revient à dessiner la carte d'un monde imaginaire, où le politiquement incorrect domine. Un monde qui fleure bon la révolte et l'empathie. Un monde libre et solidaire, d'autant plus libre qu'il est solidaire et inversement. Un monde qui ne craint pas la différence mais la valorise — loin des conformismes, des étalons et des clonages. Un monde imparfait et fier de l'être. Un monde qui reconnaît et donne du sens au droit à l'erreur, rejetant corollairement l'excellence obligée et la tolérance zéro. Un monde d'où toute pensée unique est balayée au profit d'une saine complexité. Un monde où le matériel et le physique sont en phase avec le spirituel. Un monde qui privilégie l'expressivité aux modèles figés. L'originalité à la technique. Un monde régi par les rétroactions plutôt que par les causalités immuables. Un monde démocratique hostile à la soumission. Un monde où l'on préfère la souplesse de la stratégie à la rigueur du programme. Où l'on travaille à réagir dans l'instant aux défis. Où l'on

insère le qualitatif au cœur de la notion de développement. Un monde de l'*order from noise*.

Un monde utopique? Certes mais toute avancée humaine est le fruit d'une utopie. Un monde de droite? Un monde de gauche? J'ai eu jadis la naïveté de croire qu'on pouvait utiliser cette analyse paradigmatique pour situer le jazz sur l'échiquier politique. J'estimais alors impensable qu'un homme de droite puisse vraiment aimer le jazz. Si l'exercice prend son sens, on l'a vu, dans le cadre de pouvoirs totalitaires, pour le reste, les notions de droite et de gauche en ce début du XXI[e] siècle ont à ce point perdu de leur acidité et de leur radicalité qu'il est insensé de les positionner par rapport à un langage comme celui que propose le jazz. Peu importe le point de départ, pour autant qu'à l'arrivée, on soit confronté à cette rencontre bouclante entre liberté et solidarité. Les deux parcours sont sans doute envisageables: partir d'une vision libérale et s'ouvrir au groove solidaire, partir d'une vision communiste/socialiste et s'offrir le plaisir de la liberté retrouvée. *Le jazz comme modèle de société?* Sous le clin d'œil, brille l'émergence d'un regard neuf. Qu'il serait probablement possible de décrypter également dans d'autres formes d'expression musicale et, au-delà, dans une part importante de la sphère artistique. Sur la planche des décideurs de demain, le pain se doit d'être *aussi* d'essence culturelle. À l'heure où les exclusions, les nivellements des différences et des libertés, les ruptures de solidarité sont autant de réalités tristement récurrentes, les réflexions qui précèdent sont-elles de nature à rendre espoir en un avenir moins sinistre? Pourquoi pas? Un peu comme si l'utopie s'incarnait soudain dans une musique née d'une des plus monstrueuses infamies créditées à l'humanité (l'esclavagisme, la traite des Noirs, la ségrégation, etc.).



Au tout début de ce voyage, nous avions interrogé les rapports liant le jazz et le monde. Et par-delà, la culture et le monde. Quel que soit le résultat de ce type d'interrogation, il reste fascinant de constater que dans l'ensemble des discours, des programmes, des promesses des hommes

politiques, y compris les plus populistes, on trouve aussi peu d'occurrence du mot « culture ». Comme si la culture était un luxe — on nous le reproche assez souvent — ou une maladie honteuse. Comme s'il ne fallait la concevoir que comme une superstructure produite par la seule vraie réalité : l'économie — c'est ce que clamaient de concert les idéologies cousines/ennemies du XX[e] siècle (capitalisme/libéralisme d'une part, communisme/socialisme de l'autre). Laissez-nous régler les vrais problèmes, et ne venez pas nous emmerder avec vos histoires de culture ! Singulier manque de recul ! Car en définitive, ce qui fonde une société, ce qui en détermine les rapports sociaux, ce qui décide du modèle économique qui la fera fonctionner, c'est précisément la culture. Le nier équivaut à se condamner à un déterminisme désespérant, à un ravalement sinistre de notre humanité. Snober la culture, lui ôter ses moyens de subsistance (en cas de crise — et c'est toujours un peu la crise, à les entendre — ce sont toujours les budgets sociaux et culturels qui trinquent), c'est se condamner à s'enfoncer de plus en plus dans le marasme. On nous bassine avec les grands thèmes à la mode, l'insécurité, la violence, l'islamisme, et jusqu'à ces incivilités qui vont désormais renflouer les caisses des communes : mais je n'ai guère entendu dire que le meilleur — le seul — moyen d'enrayer ces problèmes (réels ou fantasmés), c'était de travailler massivement à l'accès à la culture. On a vu les effets, aux États-Unis d'abord, chez nous aujourd'hui, de la disparition progressive des cours artistiques des programmes officiels. L'inverse est tout aussi vrai. Il n'y a pas de panacée, bien sûr, mais chaque petit pas dans ce sens est important, même s'il semble peser bien peu face aux éléphantesques machines à broyer du tout-à-l'économie.

À force d'être obsédé — y compris électoralement — par la rentabilité à court terme, on en oublie royalement le moyen et le long terme : là où se trouvent les solutions durables. La culture n'est quasi jamais rentable à court terme mais être visionnaire, c'est comprendre qu'elle est, comme l'enseignement, la clé de la rentabilité de demain, la condition du bon fonctionnement d'une société. Je ne donne pas cher d'un monde où le mot « culture » ne prêterait plus qu'à sourire.

Pas plus que je ne parierais un kopeck sur un monde où la culture serait devenue à ce point élitiste qu'elle serait réservée à quelques spécialistes poussifs et blasés. La musique, la littérature, la peinture disent le monde mais elles contribuent aussi à le façonner et à le rendre plus humains. Traducteurs, traduisez !

Bibliographie sommaire

Les quelques lignes qui précèdent sont le fruit d'une réflexion étalée sur de longues années. Elles sont aussi le fruit de lectures multiples et d'influences diffuses et impossibles à décrypter avec précision. Les éléments bibliographiques qui suivent entendent simplement recenser quelques ouvrages généraux destinés à ceux qui souhaitent découvrir l'histoire du jazz (avec en priorité ceux de ces ouvrages encore disponibles aujourd'hui) et quelques ouvrages généraux qui pourraient permettre de creuser plus profondément telle ou telle problématique. Ont été omis les biographies de musiciens, discographies, dictionnaires anciens, ouvrages photographiques, etc.

Noël Balen, *L'Odyssée du jazz*, Paris, Liana Levi, 1993.

Joachim-Ernst Berendt, *Le grand livre du jazz*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994.

Franck Bergerot, *Le jazz dans tous ses états*, Paris, Larousse, 2001.

Christian Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008.

François Billard, *La vie quotidienne des jazzmen américains*, Paris, Hachette, 1989.

Pierre Briançon, *San Quentin Jazz*, Paris, Grasset, 2008.

Philippe Carles & Jean-Louis Comolli, *Free Jazz/Black Power*, Paris, Gallimard, 2000 (*Folio*).

Reginald Carver, Lenny Bernstein, *The spirit of the nineties*, New York, Billboard Books, 1998.

Catherine Clément, *La syncope*, Paris, Grasset, 1990.

James L. Collier, *L'aventure du jazz*, 2 tomes, Paris, Albin Michel, 1981.

James L. Cowan, « Les créoles de couleur neo-orléanais et leur identité littéraire », dans *Francophonies d'Amérique*, n°8, 1998, p. 119-130.

Écoutez-moi ça ! *Hear Me Talkin' to Yah*, N. Shapiro, Fr. Mallet, N. Hentoff éds, Paris, Buchet/Chastel, 1956.

« Harlem Heritage. Mémoire et renaissance », dans *Riveneuve Continents*, n° hors série, 2008.

Harlem 1900-1935, ss la dir. M. Fabre et al., Paris, Éditions Autrement, 1993.

André Hodeir, *Hommes et Problèmes du jazz*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1981.

Francis Hofstein : « Une double passion », dans *Jazz. Revue d'Esthétique*, 1991, p. 57-61.

Francis Hofstein & Sacha Chimkevitch, *Jazz,suite pour Sacha*, Paris, Éditions Fragments, 1995.

Raphaël Imbert, *Jazz suprême, initiés, mystiques et prophètes*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2014.

Michel-Claude Jalard, *Le jazz est-il encore possible ?*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1986.

« Jazz et anthropologie », dans *L'Homme*, n° 158-159, 2001.

Leroi Jones, *Musique Noire*, Paris, Buchet/Chastel, 1969.

Frank Kofsky, *John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960's*, New York, Pathfinder Press, 1998.

René Langel, *Le jazz orphelin de l'Afrique*, Paris, Payot, 2001.

Gérard Legrand, *Puissances du jazz*, Paris, Arcanes 1953.

Jean-Paul Levet, *Talkin' That Talk*, Paris, Hatier, 1992.

Lucien Malson, *Des musiques de jazz*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1983.

Edgar Morin, *La Méthode*, 6 vol., Paris, Le Seuil, 1977-2004.

Ronald L. Morris, *Le jazz et les gangsters 1880-1940*, Paris, Abbeville, 1997.

Gilles Mouëllic, *Le jazz, une esthétique du XXᵉ siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.

Alexandre Pierrepont, *Le champ jazzistique*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002.

Lewis Porter, Michael Ullman, Edward Hazell, *Le jazz des origines à nos jours*, Paris, Outre Mesure, 2009.

Jacques Siron, *La partition intérieure*, Paris, Outre Mesure, 1992.

Jacques Siroul, *La musique du Son*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2012.

Josef Skvorecky, *Le camarade joueur de jazz*, Paris, 10/18, 1992.

Eileen Southern, *Histoire de la musique noire américaine*, Paris, Buchet/Chastel, 1992.

Daniel Soutif, *Le siècle du jazz*, Paris, Flammarion, 2009.

Didier Wijnants « Unity is strength ! », dans *Belgian Jazz Meeting*, Brussels, 2011.

Mike Zwerin, *La tristesse de Saint-Louis*, Sag Harbor, Beech Tree Books, 1985.

Remerciements

Merci à l'Académie royale de Belgique pour la confiance qu'elle m'a témoignée, et spécialement à Grégory Van Aelbrouck qui s'est chargé de superviser ce projet.
Merci à Vanni Della Giustina pour sa relecture critique et positive.
Merci à Steve Houben pour ses encouragements et pour sa musique.
Merci à Edgar Morin pour son intelligence contagieuse.
Merci à mes « petits élèves » de la Maison du Jazz — ils savent pourquoi.
Et merci à Micheline, Jérémie et Chloé. Pour tout.

Table des matières

COLLECTION « L'ACADÉMIE EN POCHE »

1. Véronique Dehant, *Habiter sur Mars?* (2012)
2. Xavier Luffin, *Religion et littérature arabe contemporaine* (2012)
3. François De Smet, *Vers une laïcité dynamique. Réflexion sur la nature de la pensée religieuse* (2012)
4. Richard Miller, *Liberté et libéralisme? Introduction philosophique à l'humanisme libéral* (2012)
5. Ivan P. Kamenarovic, *Agir selon le non-agir. L'action dans la représentation idéale du Sage chinois* (2012)
6. Jean Mawhin, *Les histoires belges d'Henri Poincaré* (2012)
7. Jacques Siroul, *La musique du son, ce précieux présent* (2012)
8. Baudouin Decharneux, *La religion existe-t-elle?* (2012)
9. Jean-Marie Rens, *'Messagesquisse' de Pierre Boulez* (2012)
10. Jean de Codt, *Faut-il s'inspirer de la justice américaine?* (2013)
11. Bruno Colmant, *Voyage au bout d'une nuit monétaire* (2012)
12. Philippe Manigart et Delphine Resteigne, *Sortir du rang. La gestion de la diversité à l'Armée belge* (2013)
13. Hervé Hasquin, *Les pays d'islam et la Franc-maçonnerie* (2013)
14. Monique Weis, *Marie Stuart, l'immortalité d'un mythe* (2013)
15. Xavier Luffin, *Printemps arabe et littérature. De la réalité à la fiction, de la fiction à la réalité* (2013)
16. Myriam Remmelink, *Éthique et biobanque. Mettre en banque le vivant* (2013)
17. Marie-Aude Baronian, *Cinéma et mémoire. Sur Atom Egoyan* (2013)
18. Frédéric Boulvain et Jacqueline Vander Auwera, *Voyage au centre de la Terre* (2013)
19. Daniel Salvatore Schiffer, *Métaphysique du dandysme* (2013)
20. Philippe de Woot, *Repenser l'entreprise. Compétitivité, technologie et société* (2013)
21. Jacques Scheuer, *L'Inde, entre hindouisme et bouddhisme. Quinze siècle d'échanges* (2013)
22. John F. May, *Agir sur les évolutions démographiques* (2013)
23. Yaël Nazé, *À la recherche d'autres mondes. Les exoplanètes* (2013)
24. Jean Winand, *Les hiéroglyphes égyptiens. Aux origines d'une écriture* (2013)
25. Frans C. Lemaire, *Dimitri Chostakovitch. Les rébellions d'un compositeur soviétique* (2013)
26. Baudouin Decharneux, *Lire la Bible et le Coran* (2013)
27. Bruno Colmant, *Capitalisme européen: l'ombre de Jean Calvin* (2013)
28. Françoise Meunier, *Quel avenir pour la recherche clinique en cancérologie?* (2014)
29. Jean Winand, *Décoder les hiéroglyphes. De l'Antiquité tardive à l'Expédition d'Égypte* (2014)
30. Jacques Inset, *Louis-Ferdinand Céline: mort et vif... !* (2014)
31. Jean-Baptiste Baronian, *La littérature fantastique belge. Une affaire d'insurgés* (2014)
32. Valérie André, *La rousseur infamante. Histoire littéraire d'un préjugé* (2014)
33. Jean-Pierre Contzen, *Les menaces venant de l'espace* (2014)
34. François Mairesse, *Le culte des Musées* (2014)
35. Guy Haarscher, *La Cour suprême des États-Unis. Les droits de l'Homme en question* (2014)
36. Catherine de Montlibert, *L'émancipation des serfs de Russie. L'année 1861 dans la Russie impériale* (2014)
37. Jean-Pol Poncelet, *Une énergie dérangeante. Nucléaire: une controverse durable?* (2014)
38. Philippe Samyn, *La ville verticale* (2014). Version anglaise: Philippe Samyn, *The Vertical City* (2014)
39. François De Smet, *Une nation nommée Narcisse* (2014)
40. Jean-Pol Schroeder, *Le jazz comme modèle de société.* Livre-disque, avec la participation du Steve Houben trio (2014)
41. Jean-Pierre Hansen, *Une quête de Graal* (2014)









Ce livre-CD propose un dialogue, une rencontre entre deux formes d'expression, celle du texte et de la musique. Steve Houben s'est livré à l'exercice de répondre au propos de Jean-Pol Schroeder, en arrangeant et en interprétant avec son trio des œuvres du répertoire. Ensemble, ils tentent de donner leur définition de cet art singulier qu'est le jazz.

Plus largement, il y est question de l'art tout court, et des rapports qu'entretiennent l'art et le monde. De la manière dont l'art *dit* le monde. De la manière dont il l'interpelle ou le contredit. De la manière dont il rétroagit sur ce monde. Autant de questions qui n'ont de sens que si l'on a répondu au préalable à cette interrogation fondamentale : l'art a-t-il une quelconque légitimité à dire le monde, à le contredire, à le modeler ?

Musique différente des autres, le jazz ne permettrait-il pas un éclairage nouveau sur cette problématique du dit de l'art ? La chose semble aller de soi, et pourtant, aussi étrange que cela puisse paraître, aborder le jazz sous l'angle politique est encore parfois considéré comme une entreprise suspecte. S'esquinter à vouloir voir en lui autre chose qu'une expression musicale (fut-elle révolutionnaire) revient à s'exposer aux foudres des bien-pensants. Si la musique se joue à plusieurs, elle implique et interroge ce *vivre ensemble* dont se gargarisent les medias. Et par-delà ce *vivre ensemble*, elle touche à la question du pouvoir et de ses outils. À la question du sens. Et le sens n'est jamais affaire de spécialisation.

Cet essai jete un regard passionnant sur l'un des courants musicaux majeurs de la musique.

Jean-Pol Schroeder est l'un des meilleurs spécialistes du jazz en Belgique. Il est conservateur de la Maison du Jazz de Liège, enseigne l'Histoire du Jazz et est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés à cette musique.

Steve Houben est saxophoniste et flûtiste, compositeur et mandaté par le Ministère de l'Enseignement supérieur de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Il est membre de la Classe des Arts de l'Académie royale de Belgique.



www.academie-editions.be
ISBN 978-2-8031-0416-1
POCKET-2014-40



EN POCHE

Le jazz comme modèle de société

JEAN-POL SCHROEDER